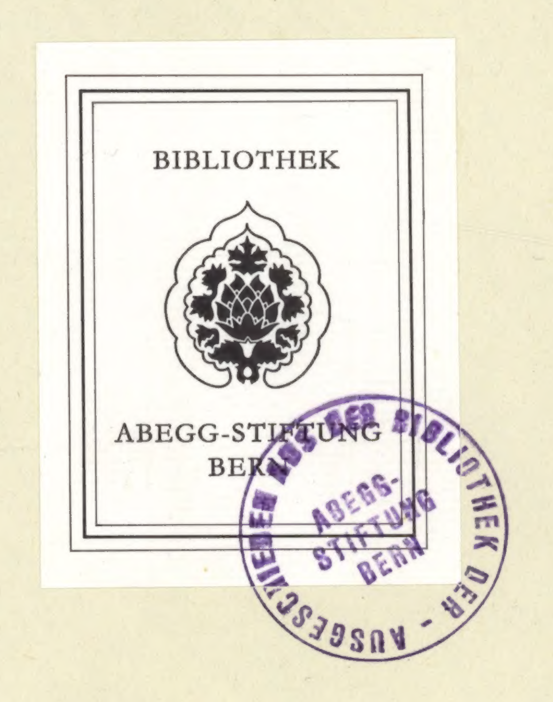
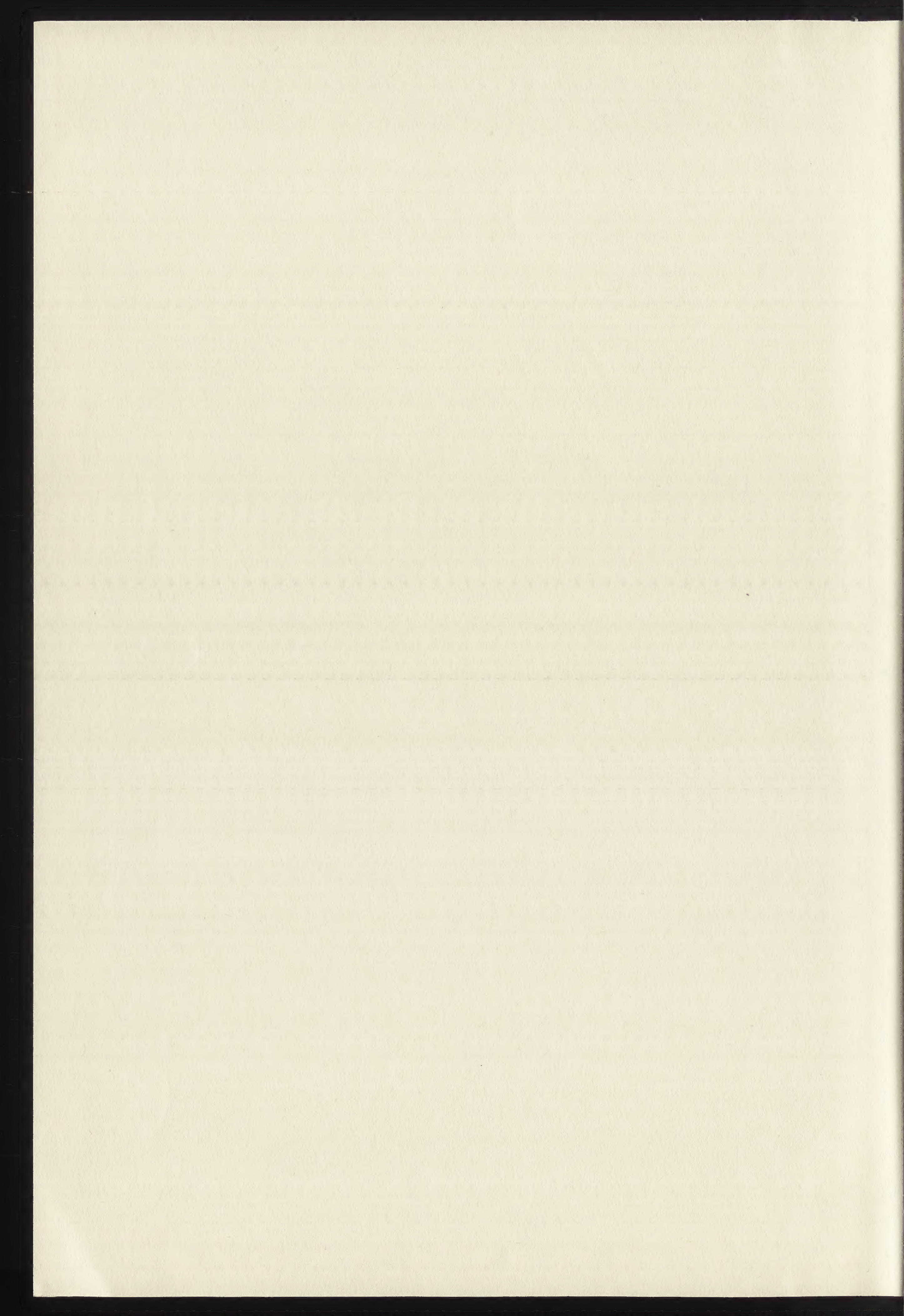
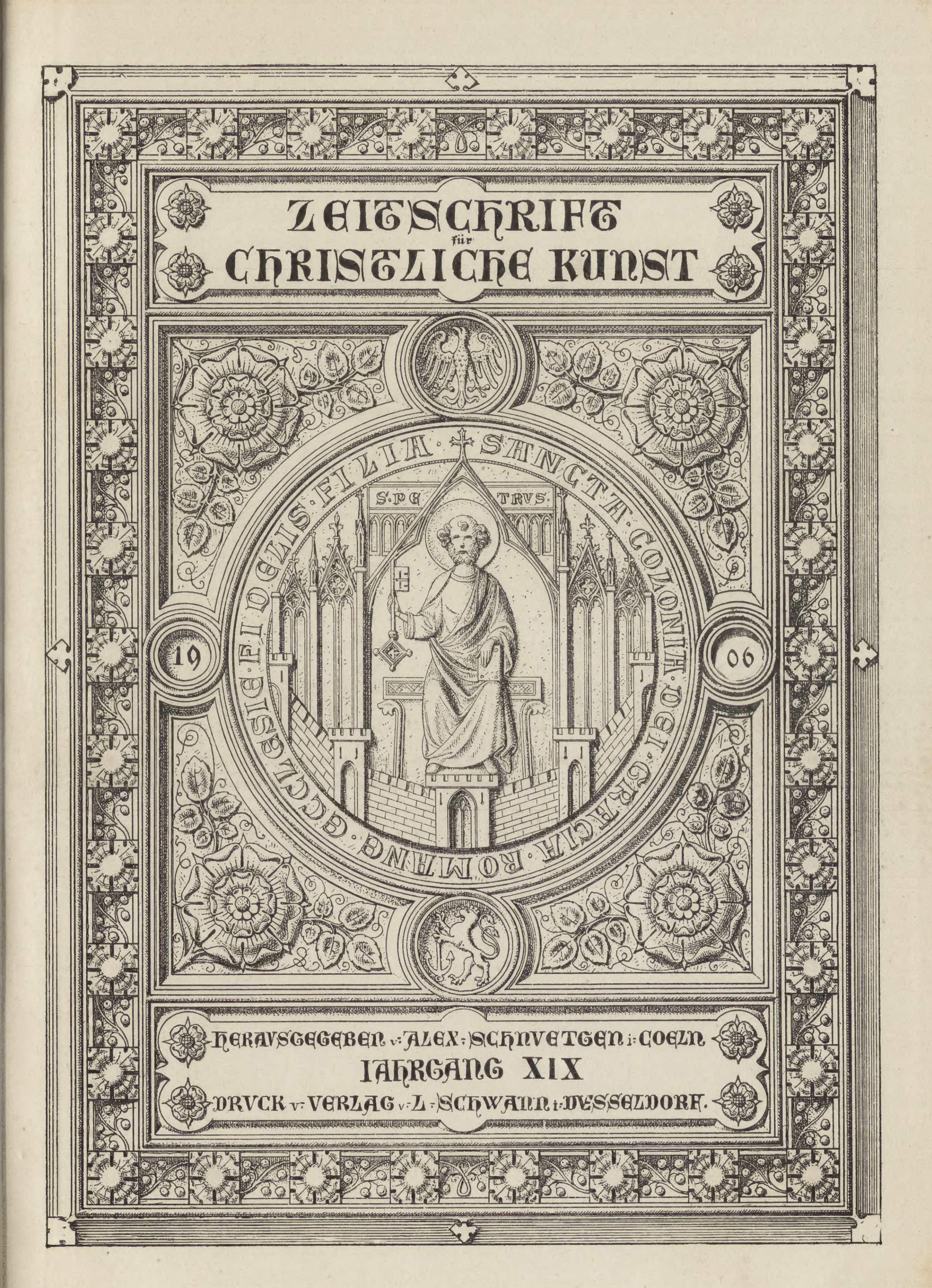
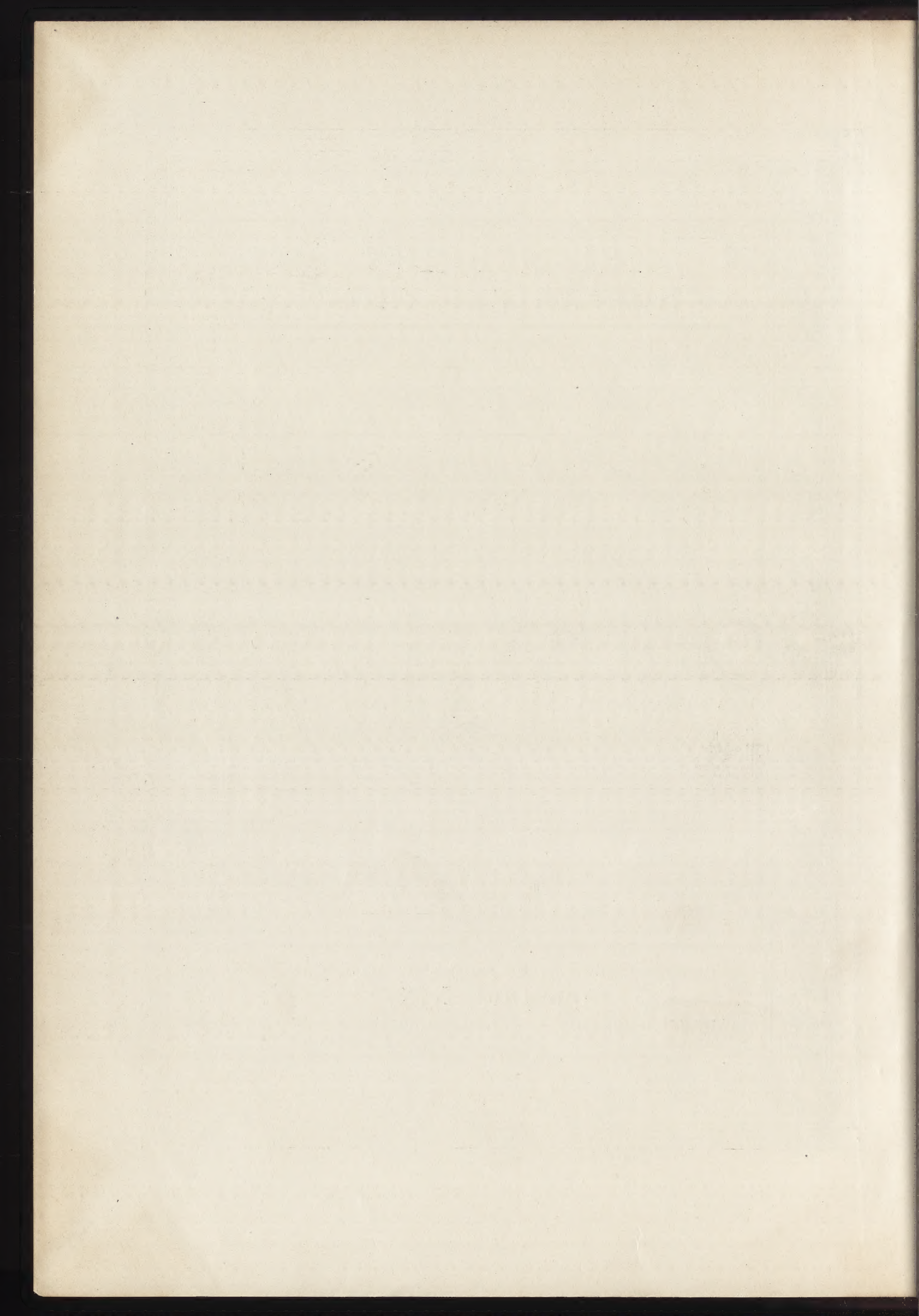





ZEITSCHRIFT
für
CHRISTLICHE KUNST
SANCTA COLONIA DEI GRACIA ROMANE ECCLESIE FIDELIS FILIA
S. PE TRUS
19
06
HERAUSGEGEBEN V. ALEX. SCHNUETGEN I. COELN
IAHRGANG XIX
DRUCK U. VERLAG V. L. SCHWANN I. DUESSELDORF.



ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

—·—

HERAUSGEGEBEN

VON

Professor Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN

1906. XIX. JAHRGANG. 1906.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1906.

INHALTS-VERZEICHNIS

zum XIX. Jahrgange der „Zeitschrift für christliche Kunst".

I. Abhandlungen.

Spalte

Ein Madonnenbild nach Dürers Vorlagen von Marinus van Roymerswale. Von E. Firmenich-Richartz . . 1

Albenstickerei des XVI. Jahrh. Von Witte 9

Miniaturen aus Prüm. Von Stephan Beissel 11, 43

Maria Magdalena oder Herodias? Von Jos. Braun 23

Die neue St. Pauluskirche in Köln a. Rh. Von Stephan Mattar 33

Der alte Kölner Dom. Von M. Hasak 55

Die neue St. Bonifatiuskirche zu Berlin. Von M. Hasak 65

Ein Reliefbild der Kaiserin Agnes im Ulrichsmuseum in Regensburg. Von Jos. A. Endres 71

Die St. Andreaskirche zu Düsseldorf, ihre Stuckdekoration und ihre Stellung zu den übrigen rhein. Jesuitenkirchen. Von Jos. Braun 75

Der Kruzifixus und die ersten Kreuzigungsdarstellungen. Von Gustav Schönermark 97

Die ältesten Rosenkranzbilder. Von Andreas Schmid 107

Über die Emporen in christlichen Kirchen der ersten acht Jahrhunderte. Von Heinrich Bogner 109

Eine alte Kopie des Gnadenbildes in der Franzikanerkirche zu Werl. Von Jos. Braun 117

Von der historischen Austellung in Nürnberg. Von Fritz Traugott Schulz 129, 171, 211

St. Ambed, Vilbed, Gwerbed zu Meransen in Tirol. Von Johann Graus . . 143

Spalte

Unsere Künstler und das öffentliche Leben. Von Franz Gerh. Cremer 153, 203, 247, 275, 305, 363

Ein neues Flügelgemälde als Gedenktafel bei einem Familienfeste. Von Schnütgen 161

Zur Entstehungsgeschichte der Sixtinischen Wandfresken. Von Anton Groner 163, 193, 227

Kopien berühmter niederländischer Porträts des XV. Jahrh. auf rheinisch-westfälischen Altartaf. des XVI. Jahrh. Von K. H. Westendorp 225

Frühgotische Balkendecken- und Wand-Malerei aus einem Kölner Wohnhause. Von Friedrich Karl Heimann 237

Arundo mit Triangel. Von Andreas Schmid 245

Über die Instandsetzung alter Glasmalereien. Von Heinrich Oidmann . 257

Die Paramente im Schatz der Schwestern U. L. Frau zu Namur. Von Jos. Braun 289

Kunstkritik. Von Andreas Schmid . 303

Wiener Grubenschmelz des XIV. Jahrh. Von Otto von Falke 321

Die neue St. Bonifatiusbüste als bischöfl. Jubiläumsgeschenk. Von Schnütgen 337

Ein wiedergefundene Sticktechnik. Von Moritz Dreger 341

Frühholländer. Von E. Firmenich-Richartz 353

Zur Geschichte der deutschen Bildwerke des XIII. Jahrhunderts Von M. Hasak 369

II. Nachrichten.

Jules Helbig †. Von Schnütgen, Spalte 25.

III. Bücherschau.

Spalte 27, 63, 93, 121, 159, 183, 223, 251, 283, 313, 347, 379.

IV. Abbildungen.

Spalte

Ein Madonnenblild nach Dürers Vorlagen von Marinus van Roymerswale. (Tafel I.)
Albenstickerei des XVI. Jahrh.. . . 9—10
Miniaturen aus Prüm. (15 Abbildungen und 2 Initialen) . . . . 11—22, 43—54
Die neue St. Pauluskirche in Köln a. Rh. (Lageplan und 5 Abbildungen) . . 35—42
Der alte Kölner Dom. (Grundriß) . 57—58
Die neue St. Bonifatiuskirche zu Berlin. (2 Abbildungen: Tafel II und Grundriß) . . . . 69—70
Ein Reliefbild der Kaiserin Agnes im St. Ulrichsmuseum in Regensburg. (2 Abbildungen) . . . . 71—74
Die St. Andreaskirche zu Düsseldorf, ihre Stuckdekoration und ihre Stellung zu den übrigen rhein. Jesuitenkirchen. (4 Abbildungen) . . . . 77—78, 81—82, 85—86, 89—90
Der Kruzifixus und die ersten Kreuzigungsdarstellungen. (4 Abbildungen) 99—106
Die ältesten Rosenkranzbilder (3 [bezw. 15] Abbildungen) . . 107—108
Eine alte Kopie des Gnadenbildes in der Franzikanerkirche zu Werl . 119—120
Von der historischen Austellung in Nürnberg. (Tafel III und 13 Abbildungen) . . . . . 133—134, 137—138, 173—180, 213—220

Spalte

St. Ambed, Vilbed, Gwerbed zu Meransen in Tirol. (3 Abbildungen) . . . 145—150
Ein neues Flügelgemälde als Gedenktafel bei einem Familienfeste. (Tafel IV.)
Zur Entstehungsgeschichte der Sixtinischen Wandfresken. (4 Abbildungen) . . . . 199—202
Kopien berühmter niederländischer Porträts des XV. Jahrh. auf rheinisch-westfälischen Altartafeln des XVI. Jahrh. (Tafel V und Abbildung) 225—226
Frühgotische Balkendecken- und Wand-Malerei aus einem Kölner Wohnhause. (3 Abbildungen) . . . . 239—244
Arundo mit Triangel . . . . . 245—246
Über die Instandsetzung alter Glasmalereien. (4 Abbildungen) . . 261—262, 265—266, 269—270, 273—274
Die Paramente im Schatz der Schwestern U. L. Frau. (6 Abbildungen) . . 293—302
Wiener Grubenschmelz des XIV. Jahrh. (6 Abbildungen) . . . . . . 325—336
Die neue St. Bonifatiusbüste als bischöfliches Jubiläumsgeschenk . . . 337—338
Eine wiedergefunden Sticktechnik. (3 Abbildungen) . . . . 341—346
Frühholländer (Wurzel Jesse). (Tafel VI.)
Zur Geschichte der deutschen Bildwerke des XIII. Jahrh. (4 Abbildungen) . . . . 371—378

Alphabetisches Register.

* zeigt an, daß der Text illustriert ist. — A. = Anmerkung. Jh. = Jahrhundert. Slg. = Sammlung.

Aachen, Suermondt-Museum. Johannes und Maria Magdalena von C. Engelbrechtsen 23.
Abendmahlskannen auf der histor. Ausst. Nürnberg 1906. 216.
Albe 9*.
Amiens, Stadt-Bibliothek. Mitra mit Malereien 291.
Ansbach, S. Gumbertus. Taufe Christi, Mitte XVI. Jh. 142.
Johannisk. Abendmahlskanne 216.
Ciborium 217.
Arnolt, Heinr., Goldschmied 216.
Arundo als Symbol 245*.
Bamberg, S. Gangolph. Heimsuchung von Wolgemut 140.
Wunder der sieben Seligkeiten der Maria 142.
Obere Pfarrk. Veit Stoß-Altar 175*.
Himmelfahrt Mariä, 182*.
Kreuzigungsbild von M. Wolgemut 136.
Kgl. Bibliothek. Kopf des Apostels Paulus (v. Dürer?) 140.
Galerie. Hieronymus in der Felsengrotte von Schäuffelein 142.
Auferstehungsbild aus der Schule Dürers 142.
Heimsuchung, Geburt, Flucht nach Ägypten und Tod Mariä, aus der Schule Dürers 141.
Baukunst. Emporen in den ersten acht Jahrh. 109.
Der alte Kölner Dom 55*,
Die S. Andreaskirche zu Düsseldorf 75*.

Die neue S. Bonifatiuskirche zu Berlin 65*.
Die neue Pauluskirche in Köln 33*.
Berlin. Die neue S. Bonifatiuskirche 65*.
Kgl. Bibliothek. Ms. theol. lat. fol. 271. Missale von Prüm 49.
Slg. Prof. Voß. Tafelbild der hl. Sippe 131.
Slg. Wesendonk. Pfingstfest (v. Jan Joest ?) 225.
Slg. v. Kaufmann. Landschaft v. Herri met de Bles 4 A. 5.
Betpult, spätgot., des Propstes Sixtus Tucher 222*.
Beumers, C. A., Goldschmied 337*.
Bildhauerkunst. Reliefbild XI. Jh. der Kaiserin Agnes, Regensburg, S. Ulrichsmuseum 71*.
Gnadenbild zu Werl, XIII. Jh., und Kopien davon 117*.
Zur Geschichte der deutschen Bildwerke des XIII. Jh. 369*.
Statuen (S. Ambed, Vilbed, Gwerbed) zu Meransen in Tirol 143*.
Kirchl. Plastik auf der histor. Ausstellung Nürnberg 1906. 171*.
Verschiedenes auf der histor. Ausstellung Nürnberg 1906. 221.
Bosch, Hieronymus, Maler 361.
Botticelli, 165ff.*, 193ff.*, 227ff.
Braunschweig, S. Blasius. Grabplatte Heinrichs des Löwen und seiner Gattin 376*.
Herzogl. Museum. Mantel Ottos IV. 293, A. 7, 299.
Brighton, Parura, XVI. Jh. 9*.
Brüssel, Musée royal Nr. 126. Mittelstück eines Triptychons, vom Meister der hl. Sippe 361.
Ciborien, s. a. Hostienbüchsen, mit Grubenschmelz, XIV. Jh. 323ff.*.
Cosimo, Piero di, Maler 232, 233.
David, Gerard, Maler 360.
Drensteinfurt, Slg. Landsberg-Velen. Anbetung der hl. drei Könige, vom Sippen-Meister 225.
Dresden, Kupferstichkabinett. Silberstiftzeichnung des Kardinals della Croce 228.
Dürer, A. 1 u. 140.
Dürrenmungenau (Bez. Mittelfranken), Zinn-Krug 221.
Düsseldorf. S. Andreaskirche 75*.
Elfenbein-Altärchen auf der histor. Ausstellung. Nürnberg 1906. 221.
Email. Wiener Grubenschmelz, XIV. Jh. 321*.
Emmerling, Nic., Goldschm. 217.
Emporen in den ersten 8 Jahrh. 109.
Engelbrechtszoon, Corn., Maler 23, 361.
Eyck, Jan und Hubert van 355.
F (Initiale) 11*.
Fern, Joh. Jak., Goldschmied 220.
Florenz, Uffizien Nr. 906. Kreuzigung Christi aus der Schule J. van Eycks 360.
Nr. 8705 D. Studienblatt in Silberstift, Lucas v. Leyden, 362.
Bibliotheca Laurentiana. Kreuzigungsbild in einem Evangeliarium des Klosters Zagba 103.
Coll. Carrand Nr. 22, 23. Gebet Gideons und Abigail vor David, von C. Engelbrechtszoon 361.
Förrenbach (Bz. Mittelfranken), Krankenkelch 216.
Fra Diamante, Maler 229.
Frauenchiemsee (Bz. Oberbayern), Kreuz mit Grubenschmelz, XIV. Jh. 334*.
Genua, Palazzo R. Legenden der hl. Katharina und der hl. Anna, niederrhein. Tafelgemälde 361.
Ghirlandajo, Maler 165ff.*, 193ff.*, 227ff.
Glasmalerei auf der histor. Ausstellung Nürnberg 1906. 221.
Instandsetzung alter Glasm. 257*.
Godl, St., Erzgießer 181.
Goldschmiedekunst. Wiener Grubenschmelz, XIV. Jh. 321*.
auf der histor. Ausstellung Nürnberg 1906. 211*.
Bonifatiusbüste von Beumers 337*.
Gotha, Herzogliche Hofbibliothek. Chartular von Echternach 48.
Großgründlach (Bz. Mittelfranken), Kelch 212.
Grubenschmelz, Wiener, XIV. Jh. 321*.
Hannover, Kestner-Museum. Reliquienkästchen mit Grubenschmelz, XIV. Jh. 332*.
Hasak, M., Baumeister 65*.
Heilsbronn (Mittelfranken), Pietà, 1. Hälfte XVI. Jh. 182.
Lorenz- und Mauritius-Altar 141*, 174.
11000 Jungfrauen-Altar 142, 174.
Verschiedene Alt-Nürnberger Gemälde 130ff.*.
Helbig, Jules, Kunstschriftsteller 25.
Heroldsberg (Bz. Mittelfranken), Pfarrkirche. Kruzifixus 178.
Hersbruck (Mittelfranken), Stadtpfarrkirche. Altarbilder M. Wolgemuts 139*.
Taufschüssel 219.
Hostienbüchsen auf der histor. Ausstellung Nürnberg 1906. 217.
Jacobszoon, Hughe, Maler 361.
Jamnitzer, Chr., Goldschmied 217.
Kadolzburg (Bez. Mittelfranken), Kirche. Madonnen-Statue 180.
Altarflügel von Hans v. Kulmbach 141.
Kalbensteinberg (Bz. Mittelfranken), Kirche. Terrakotta-Madonna, Statue der hl. Margaretha, 2. H. XV. Jh. 181.
Tafel mit 56 kl. Darstellungen aus dem Leben Christi und Mariä 135.
Kalchreuth (Bz. Mittelfranken), Vierfigurengemälde 135.
Katzwang (Bz. Mittelfranken), Kruzifixus 177.
Kelch 212.
Kelche auf der histor. Ausstellung. Nürnberg 1906. 211*.
Klerant (Tirol), Kirche. Fresken am Gewölbe des Chorschlusses 145, A. 1.
Klosterneuburg bei Wien. Ciborium XIV. Jh. 323*.
Email-Altar des Nicolaus v. Verdun 323ff.
Patene mit Grubenschmelz, XIV. Jh. 330.
Koblenz, Staatsarchiv. Registrum Prumiense 44*.
Copie des Chartulars von Prüm 47.
Gymnasialbibliothek. Brevier des Erzbischofs Balduin von Trier 51.
Köln. Der alte Kölner Dom 55*.
Die neue S. Pauluskirche 33*.
Wallraf-Richartz-Museum. Frühgotische Wandmalerei aus einem Wohnhause 237*.
Der hl. Bernhard im Dom zu Frankfurt 225*.
Kunstgewerbe-Museum. Frühgot. Balkendecken - Malerei aus einem Kölner Wohnhause 237*.
Ciborium mit Email XIV. Jh. 331.
Vortragkreuz mit Grubenschmelz, XIV. Jh. 335.

Slg. Schnütgen. Vortragkreuz mit Grubenschmelz, XIV. Jh. 333*.
Kraftshof (Bz. Mittelfranken), Kirche. Madonnen-Statue 180.
Kelche 213, 215.
Kreuzigungs-Darstell. 97*.
Kruzifix (s. a. Vortragkreuz) und die ersten Kreuzigungsdarstellungen 97*.
Kuhn, Joh., Stuckateur 80 ff.*.
Kulmbach, Hans v., Maler 141.
Kunstkritik 303.
Künstler, unsere, und das öffentl. Leben 153, 203, 247, 275, 305, 363.

Lencker, Chr., Goldschmied 219.
Leutstetten, (Bz. Oberbayern), Kirche. Dreijungfrauen-Bild 147.
Leyden, Lucas van, Maler 362.
Limburg (Lahn), Hospital-(S. Anna-) Kirche. Glasgemälde 257*.
Diözesan-Museum. Glasgemälde XIV. Jh. 275*.
Linnich (Kr. Jülich), Pfarrk. Teil eines spätgot. Kronleuchters 264.
London, Brit. Museum. Elfenbeinrelief V. Jh. mit Kreuzigungsszene 102*.

Magdeburg, Dom. Eherne Grabplatten aus ca. 1150 u. 1200 369*.
Mailand, Biblioteca Ambrosiana. Madonna in Halbfigur von Geertgen tot Sint-Jans 360.
Mainz, Galerie. Steinigung des Stephanus (v. Schäuffelein?) 142.
Majoliken für die Innenausstattung von Bauwerken 67.
Malerei, Miniat. aus Prüm 11*, 43*.
Bemalte Mitra. 1. Hälfte XIII. Jh. zu Namur 289*.
Frühgot. Balkendecken- u. Wandmalerei aus einem Cölner Wohnhause 237*.
Madonnenbild von Marinus von Roymerswale 1*.
Frühholländer 353*.
Johannes und Maria Magdalena von C. Engelbrechtsen 23.
Kopien berühmter niederländischer Porträts des XV. Jh. auf rhein.-westfäl. Altartafeln d. XVI. Jh. 225*.
Kirchl., auf der historischen Ausstellung Nürnberg 1906. 129*.
Zur Entstehungsgeschichte der Sixtinischen Wandfresken 163.
Flügelgemälde W. Mengelbergs als Familiengedenktafel 161*.
Unsere Künstler u. d. öffentl. Leben 153, 203, 247, 275, 305, 363.
Manipel, 1. Hälfte XIII. Jh. zu Namur 289*, 303*.
Massys, Quinten 1.
Mattar, Stephan, Baumeister 33*.
Meister der Magdalenen-Legende 362 A. 15.
Meister der h. Sippe 361.
Mengelberg, Wilh., Maler 161*.
Meransen (Tirol) Got. Statuen 143*.
Metallarbeiten, Grabplatten ca. 1150 und 1200 im Dom zu Magdeburg 369*.
Mitren, 1. Hälfte XIII. Jh. zu Namur 289*.
München (Nationalmuseum) 295.
Sens (Kathedrale) 295.
Mitterwurtzer, Joh., Maler 144.
Monza, Domschatz. Brustkreuz der Longobardenfürstin Theodolinde 98*.
Ölfläschchen der Theodolinde 99*.
Münchaurach (Bz. Oberfranken). Kreuzigungsgruppe 178.
München, Reiche Kapelle. Lorettoglöcklein 220.
Hostienbüchse 217.
Bayer. Nationalmuseum. Reliquiar m. Grubenschmelz XIV. Jh. 333.
Nationalmuseum. Mitra, 1. Hälfte XIII. Jh. 295.
Staatsbibliothek. Ulmer Druck 1483 mit Rosenkranzbildern 107*.
Slg. Dr. Berolzheimer. Halbfiguren St. Florian u. St. Georg 181.
Slg. Clemens. Relieftafel der 14 Nothelfer 182.
Martyrium Johannes, Ev. 182.
Zwei Tafelbilder m. d. Aposteln XV. Jh. 131.
Münster (Westf.), Dom. Standbild des Bischofs Dietr. v. Ysenburg 378*.

Namur, Paramente im Schatze der Schwestern U. L. Frau 289*.
Neapel, Museo nazionale. Weihnachtsbild v. Oostzanen 362.
Nördlingen, Städt. Samml. H. L. Schäuffelein, Abschied Jesu, hl. Barbara u. hl. Elisabeth 142.
Nowgorod, Korssunsche Domtüren 371.
Nürnberg, histor. Ausstellung 1906. 129*, 171*, 211*.
Egidienkirche. Tauf-Schüssel und Kanne 218.
Kruzifix 220.
Abendmahlskanne 216.
Jakobskirche. Verlobung der hl. Catharina m. d. Jesuskinde v. Meister Berthold 131.
Hl. Maria aus der Gruppe der Heimsuchung 181.
St. Jakob. Hl. Anna selbdritt 182.
St. Johanniskirche. Altartriptychon: Kreuzigung, Verspottung, Geißelung 132.
St. Leonhard. Pietà A. XV. Jh. 181.
St. Lorenz. Tafel m. Darstellungen aus der Legende d. hl. Catharina 133.
Altarflügel v. M. Wolgemut 136.
Martyrium d. hl. Sebastian 182.
St. Sebaldus. Madonna Anfang Jh. XVI. 181.
Kelch 214*.
Kirche in Mögeldorf. Kreuzigungsgruppe 178.
Kelch 214.
German. Museum. Madonnen-Statue 181 — Hl. Maria und die vier Kirchenväter von M. Wolgemut 139, 171.
Städtische Kupferstich-Sammlung. Hl. Anna selbdritt und Grablegung, Handzeichnungen von Dürer 141.
Slg. Frhr. v. Tucher. Glasfenster aus der Zeit 1510—1520 221.
Betpult des Propstes Sixtus Tucher 222*.
Slg. Wallraff. Hieronymus in der Felsengrotte 142.
Slg Frhr. v. Behaim. Madonna (v. H. Pleydenwurff?) 135.

Oostzanen, Jak. Corn. v., Maler 362.
Ottensoos (Mittelfranken). Statue des hl. Veit, Ende XV. Jh. 181.
Altar mit Malereien aus der Schule Dürers 141 u. Schnitzarbeit 172.

Palermo, Palazzo Sclafani. Der Triumph des Todes 357.
Paramente im Schatze d. Schwestern U. L. Frau zu Namur 289.
Paris, Musée Cluny. Mittelalterl. Mitra mit Malereien 291*.
Nationalbibliothek. Tropar von Prüm 11*.
Parura, XVI. Jh. 9*.
Perugino, Maler 165 ff.*, 193 ff.*, 227*.
Pleydenwurff, Hans, Maler 135.
St. Pölten (Niederösterreich). Stickereien aus dem Institut d. Engl. Fräulein 343*.

Prüm. Miniaturen aus der Abtei 11*, 43*.
Regensburg, St. Ulrichsmuseum. Reliefbild der Kaiserin Agnes 71*.
Reliquienbüste des hl. Bonifatius, neue, von C. A. Beumers 337*.
Reliquienkästchen m. Grubenschmelz XIV. Jh. 331*, 332, 333.
Restaurierung von Glasgem. 257*.
Rom, Sixtin. Kapelle. Zur Entstehungsgeschichte der Wandfresken 163*, 193*, 227.
Museo Kircheriano. Spott-Kruzifixus 101.
St. Sabina. Kreuzigung Christi auf einer Türfüllung 101*.
Slg. Stroganoff. Wurzel Jesse, v. Geertgen tot Sint-Jans 360*.
Rosenkranzbilder 107*.
Rosselli, Maler 165 ff.*, 193 ff.*, 227 ff.
Rotenbeck, Wolf, Goldschm. 216.
Roymerswale, Marinus van, Maler 1*.
Schäuffelein, Hans L., Maler 142.
Schildturn (Niederbayern). Dreijungfrauen-Bilder 148.
Schlehdorf, ehem. Augustinerstift (Oberbayern). Dreijungfrauen-Kapelle 146.
Schwabach, Rosenkranzbild 140*.
Rosenberg-Kapelle. Altar Wolgemuts mit Kreuzprobe der hl. Helena 136, 171.
Schwarzlot (in der Glasmalerei) 260 u. A. 4.
Sens, Kathedrale. Mitra, 1. Hälfte XIII. Jh. 295, 297.
Signorelli, Maler 169, 236.
Sint-Jans, Geertgen tot, Maler 360*.
Steyr, Slg. Baron v. Imhof. Elfenbein-Altärchen 221.
Stickerei. Mitra, 1. Hälfte XIII. Jh. zu Namur 292*. — Manipel ebenda 303*.
Eine wiedergefundene Sticktechnik 341*.
Albenstickerei, XVI. Jh. 10*.
Stoss, Stanislaus, Bildhauer 182.
Veit, Bildh. 173, 175*, 178, 182.
Stovern, Haus (Kr. Lingen), Slg. Frhrn. v. Twickel. Madonna mit dem Christkind und zwei Engeln, von M. v. Roymerswale 1*.
Stuckdekoration 75*.
Taufgeräte auf der histor. Ausstellung Nürnberg 1906. 218.
Traut, Wolf, Maler 141.
Trier, Stadtbibliothek. Chartularium Prumiense 46*.
Copie des Registrum Prumiense 47.
Turin, Pinakothek Nr. 306. Passionsaltar 361.
Nr. 321. Beweinung vom Meister des Dormagenschen Altärchens 361.
Veitsbronn (Mittelfr.), Altar 171*.
Velden (Bz. Mittelfranken), Kirche. Madonnen-Statue 179.
Venedig, Slg. Lady Layard. Annagelung des Heilandes von Gerard David 360.
Akademie. Nr. 182, 184. Paradiesesszenen von Hier. Bosch 361.
Verona, Museo civico Nr. 352. Der Kalvarienberg, frühholländ. Gemälde 362.
Vortragkreuze mit Grubenschmelz, XIV. Jh. 333*.
Werl (Kr. Soest), Franziskanerkirche. Gnadenbild 117.
Weyden, Rogier van der 355.
Wien. Grubenschmelz-Arbeit im XIV. Jh. 321*.
Österr. Museum. Stickereien aus dem Institut der Engl. Fräulein zu St. Pölten 343.
Wipperfürth, Kath. Krankenhaus. Alte Kopie des Gnadenbildes zu Werl 117*.
Wolgemut, M., Maler 135.
Wöhrd (Bz. Mittelfranken), Kirche. Krankenkelch 216. — Silberstatuette des hl. Bartholomäus 219. — 14 Nothelfertafel 135.
Pfarrhof. Kruzifix, 1. Hälfte XV. Jh. 177.
Worms, Münster. Dreijungfrauen-Gedenkst., Anna-Kapelle 151*.
Würzburg, Fränk. Kunst- und Altertumsverein. Auferstehung Christi 134.
Slg. Lockner. Madonnen-Statue 181.
Zinngerät auf der histor. Ausstellung Nürnberg 1906. 221.

Verzeichnis der besprochenen Bücher und Kunstblätter.

Alte und Neue Welt 40. Jahrg. (Benziger) 224.
Arens, die Essener Münsterkirche 251.
L'Art à l'école et au foyer I. Jg. 224.
Bassermann-Jordan, die Kunstsammlg. d. Professors Dr. W. v. Miller 192.
Bau- und Kunstdenkmäler Lübecks Bd. II 187.
Baumgarten, das Freiburger Münster 317.
Beissel, Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters 284.
Bergner, Handbuch der bürgerl. Kunstaltertümer 252.
Bode, Rembrandt und seine Zeitgenossen 95.
Buerck, Reise nach Rom 351.
Cabrol, die Liturgie der Kirche 314.
Clausse, les Farnèse peints par Titien 189.
Cohen, mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen-âge 128.
Destrée, Tapisseries et Sculptures Bruxelloises 123.
Dülberg, Frühholländer 356.
Durrer s. Zemp.
Düsterwald, Jubiläums-Wallfahrt von Köln nach Rom 1904 93.
Eastlake, Beiträge zur Geschichte der Ölmalerei 384.
Eckert, Peter Cornelius 287.
Ehrenberg, Handbuch der Kunstgeschichte 317.
Eichwede s. Mohrmann.
Einsiedler-Kalender 1907 288.
Fornvännen I. Jg. 352.
Forschungen, Italienische (herausgegeben v. Kunsthist. Institut zu Florenz) I. Bd. 124.
Fugel, Golgatha 351.

Galerien, die, Europas (Seemann) H. 1—9 287.
Gevelle, un cours d'esthétique artistique 192.
Glücksrad-Kalender 1907 384.
Goessler, Erziehung zur Kunst 256.
Graul, Rembrandt 190.
Gsell-Fels, Rom und die Campagna 127.
Gurlitt, Kirchen (Handbuch der Architektur, IV. Teil 8. Halbbd. 1. Heft) 183.
Handbuch der Architektur, IV. Teil 8. Halbbd. 1. Heft, Gurlitt, Kirchen 183.
Heidrich, Geschichte des Dürerschen Marienbildes 125.
Helbig, le Baron Bethune 349.
Henner, Altfränk. Bilder 12. Jg. (1907) 32. 13. Jg. 352.
Herders Bilderatlas z. Kunstgeschichte II 315.
Konversations-Lexikon VI. Bd. 256.
Jarisch' Volkskal. 1907 288.
Innen-Dekoration, XVII. Jg. (Koch, Darmstadt) 31.
Kempf und Schuster, das Freiburger Münster 185.
Keppler, Aus Kunst und Leben. N. F. 313.
Kern, Kreiskonstruktion bei Sandri Botticelli 30.
Kind und Kunst, I. Jg. (Koch, Darmstadt) 64.
Klassiker der Kunst (Verlagsanstalt, Stuttgart) VIII. Rembrandt 159.
IX. Schwind. 285.
Lieferungsausgabe 286.
Koechlin, quelques ateliers d'ivoiriers 30.
Kongreß zur Bekämpfung der Farben- und Malmateralien-Fälschungen 31.
Kühlens Kalender für 1907 288.
Neues Kommunionbild v. Frz. Müller 351.
Künstle, die Kunst des Klosters Reichenau im IX. und X. Jh. 283.
Künstler-Lexikon von Singer. Nachträge 190.
Lehmann, zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz II 1 383.
Lemaire, les origines du style gothique en Brabant I 184.
Lenertz, documents d'art monumental du moyen-âge 188.
Lessing, die Gewebesammlung des Kgl. Kunstgewerbemuseums zu Berlin 379.
Lutz, les verrières de l'ancienne église S. Etienne à Mulhouse 253.
Mainz und Umgebung. Beckmann-Führer, bearbeitet v. Neeb 191.
Marienkalender Benzigers, 1907 288.
Meister der Farbe (Seemann) III. Jg. 287.
de Mély, le retable de Beaune 94.
Meyer, A. G., Reden und Aufsätze 96.
Michaëlis, die archäolog. Entdeckungen des 19. Jh. 127.
Mohrmann und Eichwede, german. Frühkunst 254.
Müller, Frz., Kommunionbild 351.
Münsterblätter, Freiburger II 1 186.
Musées et monuments de France, I. Jg. (Vitry) 63.
Neeb, Kunstdenkmäler der Stadt Mainz I 320.
Neusee, Abriß der Kunstgeschichte 316.
(Nürnberg) Katalog der histor. Ausstellung 1906 223.
Popp, Edward v. Steinle 350.
Rauda, mittelalterliche Baukunst Bautzens 27.
Rembrandt-Almanach 160.
Riehl, internationale und nationale Züge in der Entwicklung der deutschen Kunst 126.
Schmid, Andreas, Caeremoniale III. Aufl. 314.
Schmied, M., Kunstgeschichte des XIX. Jh. II. Bd. 318.
(Schneider, Fr.) Studien aus Kunst und Geschichte. Fr. Schneider zum 70. Geburtstag gewidmet 347.
Schubring, moderner Cicerone I. Das Kaiser Friedrich-Museum 191.
Schulze, Geschichte und Kunstdenkmäler der Universität Greifswald 319.
Schulz, F. T., Alt-Nürnbergs Profanarchitektur 184.
Schuster, K., s. Kempf.
Schwabach, Kirche. Altartriptychon Mitte XV. Jh. 132, 141.
Seelengärtlein, Codex M S 2607 der k. k. Hofbibliothek in Wien, herausgegeben von Dörnhöffer: Lfg. 1. 383.
Seyler, mittelalterl. Plastik Regensburgs 27.
Sheehan, Lukas Delmege, deutsch von Lohr 96.
Singer, Künstler-Lexikon, Nachträge 190.
Springer, Handbuch der Kunstgeschichte V 317.
Steinle, E. v., acht Zeichnungen und Aquarelle 255.
Venturi, storia dell' arte italiana Bd. IV und V 381.
Volbehr, Bau und Leben der bildenden Kunst 30.
Voll, die altniederländ. Malerei 188.
Weichers Kunstbücher Nr. 3 (Meisterbilder von Rembrandt) 190.
Widmann, Fischer u. Felten, Weltgeschichte III. Bd. 255.
Wiemann, Er zog mit seiner Muse 32.
Wieland, Mensa und Confessio 315.
Wingenroth, Wandgemälde im Großh. Baden 29.
Wittig, altchristl. Skulpturen im Museum am Campo Santo 121.
Zemp und Durrer, das Kloster S. Johann zu Münster in Graubünden 381.







Marinus van Roymerswale: Die thronende Madonna mit dem Christkind und zwei Engeln. (Freiherr von Twickel, Haus Stovern.)

Abhandlungen.

Ein Madonnenbild nach Dürers Vorlagen von Marinus van Roymerswale.

Mit Tafel I.

Die Reisen genialer Künstler sind nicht bloß für deren eigenes Schaffen ertragreich; während sie in raschem Wechsel bei der Betrachtung einer neuen landschaftlichen Umgebung und fremden Volkstums manche wertvolle Anregung schöpfen, streuen sie auch die Goldkörner ihrer Erfindungen aus und spenden aus dem Schatze ihrer technischen Erfahrungen. Der kurze Aufenthalt des Jan van Eyck auf der iberischen Halbinsel, welcher die Einfuhr seiner Werke förderte, gab dortigen Malern eine feste Richtung; Roger hat in Ferrara einen Schüler herangebildet, Anton van Dyck in Genua Nachfolger gefunden, ebenso wie Velasquez mit seinem Papstbild der Galerie Doria den römischen Portraitisten des XVII. Jahrhunderts ein unerreichbares Vorbild vor Augen stellte. Unser Albrecht Dürer, der nach eigener Forderung „inwendig voller Figur“ war und es vermochte, „aus den inneren Ideen allweg etwas Neus durch die Werk auszugiessen“, konnte wohl mit der Fülle seiner „Gesichte“ eine ganze emsig sich mühende Malergeneration versorgen.

Der Einfluss seines Schaffens reicht weit über die Heimat hinaus, seine Kupferstiche und Holzschnittfolgen befruchteten früh schon durch die eindrucksvolle Vergegenwärtigung biblischer Ereignisse, die dichterische Ausgestaltung von Szenen jeder Art und den intimen Ton der Erzählung die Vorstellungskraft anderer Künstler. Man entnahm diesen Blättern gern jene temperamentvollen Charakterköpfe, beredten Gebärden, wirksamen Motive, sowie einzelne knorrige Gestalten in bizarrem Aufputz; selbst bei Raffael (lo Spasimo di Sicilia) und Andrea del Sarto (Fresken im Scalzo zu Florenz) finden sich solche Anleihen.[1]) Die Niederländer haben häufig ganze Kompositionen, z. B. die heilige Dreifaltigkeit, Madonnen, Passionsbilder, Szenen des Marienlebens aus dem markigen Zeichnungsstil Dürers in eine weichere malerische Darstellungsart mit buntem Farbenglanz transponiert.

Die Aufnahme, welche der Nürnberger Meister auf seiner Reise nach den Niederlanden 1520/21 bei den dortigen Berufsgenossen fand, beweist die hohe Schätzung und Verehrung, die sie seinem Genius entgegenbrachten.

Mehr noch wie seine „Kunstware“, die Dürer damals mit sich führte und durch eigenen Betrieb verbreitete, wirkten auf die Maler bei näherem persönlichen Verkehr die zahlreichen Portraitaufnahmen, Studien in Kohle und Stiftzeichnungen, sowie vereinzelte Gemälde, die man dort entstehen sah, gerade durch ihre Unmittelbarkeit und Energie der Auffassung als Emanationen einer überragenden Schaffenskraft.

Der oberdeutsche Forscher und Grübler mit seiner wohlersonnenen, durchempfundenen Kunst stand hier mitten in dem Strom einer gewaltigen Produktion, die, auf eine bedeutende Vergangenheit gestützt, die Öllasurmalerei zur höchsten Vollendung ausgebildet hatte. Der Reichtum des Handelsvolkes zeitigte eine solide Prachtliebe, sein reger Sinn pflegte einen verfeinerten Geschmack; neben frischer Weltlichkeit blühte, getragen von eifriger Devotion, auch eine vielseitig fesselnde religiöse Kunst.

Im Gegensatz zu den Andachtsbildern der sich auslebenden Malerschule von Brügge in dem ruhigen Gleichmaß der schlichten Gruppierung, dem Ausdruck sanfter Milde in den regelmäßigen, typischen Köpfen strebte in Antwerpen Quinten Massys († 1530)[2]) nach weit schärferer Erfassung und Durchbildung mannigfacher Charaktere. Seine Gestalten wuchsen zu monumentalem Maßstab empor, und auch in kleineren Flächen begnügte er sich lieber nur mit großgesehenen Brustbildern und Halbfiguren, ehe er zu den zierlichen Existenzbildern von gleichmäßiger Idealität, den statuarischen Heiligen zurückkehrte. In seinen Werken pulsiert ein intensives Leben. Das Wesen aller Personen,

---

[1]) Aus Venedig schreibt Dürer am 7. Febr. 1506 an seinen Freund Willibald Pirkheimer: »..Ich hab viel guter Freund unter den Walchen, die mich warnen, daß ich mit ihren Moleren nit eß und trink. Auch sind mir ihr vill Feind und machen mein Ding in Kirchen ab und wo sie es mügen bekummen. Noch schelten sie es und sagen, es sei nit antikisch Art, dorum sei es nit gut.« Lange-Fuhse, »Dürers schriftl. Nachlaß« (Halle 1893).

[2]) Dr. Walter Cohen, »Studien zu Quinten Metsys« (Bonn 1904).

ihr Temperament und ihr Charakter soll sich in den Physiognomien auch bei feierlicher Repräsentation deutlich ausprägen; die Fixierung des spontanen Gefühlsausbruchs gibt den Mienen bisweilen eine Spannung und Schärfe, welche die Köpfe der Karikatur nahebringen. Die eindringliche Beobachtung individueller Züge kam dann auch dem Bildnis zu statten. Das Verständnis für die Realität, wo neben dem Erhabenen oft unbekümmert ein derber Humor waltet,[3]) die Freude an Episoden führte zum pointierten Sittenstück. Bei dieser Richtung braucht kaum noch darauf hingewiesen zu werden, mit welcher Lust alles Stoffliche malerisch erfaßt und im Bilde mit höchster Subtilität wiedergegeben ist; auch der Farbengeschmack ändert sich völlig, die Palette wird durch lichte Schillertöne bereichert, und ein zarter, grauvioletter Duft legt sich über die Landschaftsfernen der Gemälde.

Albrecht Dürer besuchte gleich nach seiner Ankunft in Antwerpen Meister Quinten in seinem Haus „zum Affen" (den Aap) in der Huidevetterstraße. Der festliche Empfang und die Ehrungen im Zunfthaus der Maler am 5. August 1520 lenkten die allgemeine Aufmerksamkeit auf den hochberühmten Gast. Dürers Aufzeichnungen enthalten die Namen mehrerer ausgezeichneter flandrischer Künstler. Selbst in den Gemälden des Quinten Massys ist in vereinzelten Fällen der Eindruck der Schöpfungen Dürers wahrnehmbar.[4]) Eifriger nutzten seine Nachfolger, die Urheber jener bilderreichen Antwerpener Altarschreine, und die farbenfrohen Landschaftsmaler Erfindungen des Nürnbergers, dessen stark bewegte Figuren als Staffage gut zu den zerklüfteten Felsen, dem dunklen Wald und den engen Flußtälern auf ihren Tafeln paßten.[5])

Für Ruderigo von Portugal malte Dürer während seiner Anwesenheit in Antwerpen 1521 auf Leinwand das Bild des Kirchenvaters St. Hieronymus, der, das Haupt auf die Hand gestützt, hinter seinem Lesepult vom Studium heiliger Schriften aufblickt. Er hatte das Gemälde in seiner Weise durch köstliche, fein durchgebildete Studien, Einzelaufnahmen auch des Beiwerkes vorbereitet[6]) und verwandte für den Kopf des Heiligen die Portraitzeichnung eines Greises, den er mit 93 Jahren noch „gesunt und fermüglich zw antorff" fand. Diese Charakterschilderung hat in ihrer vertieften Naturbeobachtung, der Beseelung der schlichten Wirklichkeit in niederländischen Künstlerkreisen ein weitreichendes Aufsehen erregt. Der ehrwürdige Kardinal, der als Endergebnis aller seiner geistlichen Forschungen auf den Totenkopf hinweist, wurde zum Urbild eines oft wiederholten Memento mori.[7]) Genau nach Dürers Werk hat ein Schüler des Massys diese Halbfigur in einem Gemälde kopiert, welches sich in der Sammlung des verstorbenen Léon Goldschmidt in Paris befindet. Das durchfurchte, müde Antlitz des Asketen mit den eingesunkenen Augen, den spitzen, vortretenden Zügen, dem langwallenden Barte und die zitternden, verkrümmten Hände zwischen Folianten und

[3]) Auch W. Bürger (Thoré) betont die packenden Kontraste der Darstellungen des Massys, »die leider nicht vom Dichter erfunden werden, sondern eine herbe Erfahrung des wirklichen Lebens sind.« In dem unbekümmerten Gebahren der Taglöhner auf Golgatha im Hintergrund der erschütternden Beweinung des Leichnams Jesu (Antwerpen) findet er eine auffallende Analogie mit den burlesken Gesprächen der Totengräber in »Hamlet«: » . . . ses conceptions embrassent le haut et le bas de l'humanité, le côté tragique et le côté burlesque . . .« W. Bürger, »Gazette des Beaux-Arts« (1861) II, S. 34.

[4]) Der Kopf des Herodes auf dem linken Flügel des Antwerpener Altares ist z. B. dem turbangeschmückten Haupte des Kaisers Domitian auf Dürers Holzschnitt »Das Martyrium des Johannes Ev.« (Apokalypse 1498 B. 61) nachgebildet.

[5]) Auf einer Landschaft des Herri met de Bles (Düsseldorfer Ausstellung 1904 Nr. 189), jetzt Samml. von Kaufmann, Berlin, ist der hl. Christophorus in flatterndem Mantel, der mit dem Jesusknaben eine Hafenbucht durchschreitet, genau Dürers Kupferstich von 1521 (B. 52) entnommen, und ebenso ist bei dem leuchtenden Eremiten Dürers Vorbild noch erkennbar.

[6]) Lippmann-Meder, »Zeichnungen von A. Dürer in Nachbildungen der Reichsdruckerei, Albertina zu Wien«: Der Greisenkopf (L. 568), die weisende Hand und Halbfigur 1521 (L. 569), Totenkopf 1521 (L. 570), Buch und Pult 1521 (L. 571). Das Originalgemälde entdeckte Anton Weber im National-Museum zu Lissabon. »Zeitschrift für bild. Kunst« N. F. XII (1901) S. 17 ff.

[7]) Aus der großen Zahl dieser Bilder nenne ich nur als Beispiele die Tafeln beim Earl of Spencer, Althorp, in der Pinakothek zu München Nr. 137, der Accademia di San Luca Rom, der Ermitage in St. Petersburg Nr. 452, der Sammlung Hoech, München Nr. 122 (Abbildung im Auktionskatalog), beim Grafen von Mirbach auf Schloß Harff. (P. Clemen, »Kunstdenkmäler der Rheinprovinz (Kreis Bergheim)« IV. S. 461 (als Mabuse) und der Sammlung Schnütgen zu Köln.

Pergamentrollen entzückten auch Marinus van Roymerswale, einen holländischen Nachfolger des Massys, der zu genrehafter Auffassung und einer scharf umrissenen Durchbildung des Beiwerkes hinneigte. Er ist der Urheber des trefflichen Bildes „St. Hieronymus in der Zelle" im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin Nr. 574 B, in dem Dürers Gemälde als Muster nachwirkt. Eine weit größere Ausbeute aus dessen reichem Motivenschatz zeigt dann ein Madonnenbild, welches erst durch die kunsthistorische Ausstellung zu Düsseldorf 1904 bekannt wurde.[8])

Die Halbfigur der thronenden Maria mit dem Christkind und zwei Engeln (Tafel I) überrascht durch die edle Größe der Formengebung und die dichtgedrängte Überfülle von Motiven, die eine intensive Betrachtung erfaßt und beseelt hatte, und die nun auf dem Gemälde als einzelne Bestandteile aneinander gereiht sind. Die Hoheit und Güte mit einem Anflug milder Schwermut in den Zügen der heiligen Jungfrau, die Erregtheit, das Ungestüm in dem stark bewegten Körper des Kindes erinnern sogleich an den tiefsinnigen deutschen Betrachter aller Äußerungen seelischen Lebens. Der Kopf des herausblickenden Engelbuben rechts wiederholt sich mehrmals in Dürers Lebenswerk. Fast genau übereinstimmend finden wir das Kindergesicht mit den prallen Backen, nur lebhafter, aufgeweckter in einer kleinen, weißgehöhten Pinselzeichnung auf blauem venezianischen Papier im Louvre (Lippmann 308). Eine etwas größere Wiederholung in Kohle auf rötlich grundiertem Papier, wiederum bei Seitenbeleuchtung mit weißen Lichtern kräftig herausmodelliert, bewahrt das British Museum. Das Blatt trägt das Datum 1519 (Lippmann 269). In ähnlicher Wendung erscheint auch das Christkind auf dem Kupferstich „Die Madonna an der Mauer" von 1514 (B. 40). Das Oval des Madonnenkopfes hat eine gewisse Verwandtschaft mit der Studie von 1520 (British Museum, Lippmann 270). Dies Antlitz einer Frau mit aufgelöstem langen Haar und geschlossenen Augen, in voller Lebensgröße sorgfältig in grauer Deckfarbe ausgeführt, hielt Friedrich Lippmann für das Bildnis einer Toten. Jedenfalls ist Dürers Marienideal auch in der Übertragung des niederländischen Malers noch unverkennbar. Der herabblickende Putto links erinnert wenigstens noch an das Blatt von 1514 im British Museum (Lippmann 249), welches als Studie zu dem geflügelten schreibenden Knaben der „Melancholie" (B. 74) diente. Die Gesichtsbildung ist wiederum vergröbert; auf die Wiedergabe des Reflexlichtes, welches flackernd die Formen umfängt, mußte der Maler in diesem Zusammenhang verzichten.

Die Tafel hing bisher wenig beachtet unter dem Namen „Schoreel" auf Haus Stovern, dem Landgut des Freiherrn von Twickel in Hannover. Sie stammt aus altem westfälischen Familienbesitz; ein Inventar der Galerie des Freiherrn auf Schloß Havixbeck rührt aus dem letzten Jahrzehnt des XVIII. Jhs.

Dem Andachtsbild ist wiederum ein genrehaftes Motiv eingefügt. Die heilige Jungfrau zeigt dem Kind spielend eine Traubenbeere, nach der dieses begierig emporlangt. Ihr Antlitz ist von blonden, welligen Locken umrahmt. Das Haupt deckt ein weißes Tuch, das in harten, knitterigen Falten um den muskulösen Hals geschlungen ist. Maria trägt ein blaues Kleid mit violettem Einsatz; ein feuerroter Mantel mit Goldborte ist über den Arm und die Banklehne hinabgesunken, ihre magere linke Hand hält das Füßchen des Jesusknaben. Dieser sitzt mit angezogenen Beinchen, um den Hals eine Korallenkette mit Amulett, nackt auf einem zerknitterten Leintuch, das über ein goldgesticktes Kissen gebreitet ist. Der Kopf und das rechte Ärmchen sind der verheißenen Gabe zugewandt. Die schon genannten Engelputti oben ziehen die schweren, bauschigen Seidenvorhänge eines Zeltes von tiefbrauner Farbe auseinander. Schillernde Stoffmassen in krausen Linien umhüllen somit rings die Gruppe und schließen sie von der Außenwelt ab. Die spitzige, eindringliche Umrißzeichnung, die wulstige Faltengebung und die subtile Sorgfalt, mit der jedes Detail in seiner malerischen Erscheinung erfaßt und umrissen ist, ebenso die lebhaften, etwas harten Farben, die glatte Behandlung deuten bestimmt auf Marinus van Roymerswale.

Die Schilderung holden, wehmütigen Mutterglückes, das neckische Spiel, die bausbäckigen geflügelten Kameraden des Jesusknaben, hier eng vereinigt, sind allerdings grundverschieden von den grotesken Physiognomien, den durch-

---

[8]) Katalog der kunsthistorischen Ausstellung Düsseldorf 1904 Nr. 165. — Eichenholz H. 0,905 *m.*, Br. 0.71 *m.* — L. Scheibler im »Repertorium für Kunstwissenschaft« XXVII (1905) S. 538.

furchten Charakterköpfen und krallenartigen Händen gieriger Geldmenschen, ausgedorrter, müder Asketen und Gelehrten zwischen tausendfachem Tand in engem Gehäuse. Die Ausführung des Madonnenbildes ist so eingehend und gediegen in vielen Einzeldingen, z. B. der Traube, Buch und Apfel auf dem Steintischchen vorn, daß dies neuentdeckte Stück eine bevorzugte Stelle in dem Lebenswerk des Zeeländers beansprucht.

Marinus besaß wohl überhaupt keine ursprüngliche schöpferische Begabung, denn seine fleißig durchgebildeten Stücke gehen in der Erfindung häufig auf beliebte Werke anderer Meister zurück. Die nämlichen Gegenstände werden mit Gleichmut stets wiederholt. Im Anschluß an das Genrestück „Der goldwägende Bankier mit seiner Frau, die in einem illustrierten Andachtsbuch blättert", ein koloristisches Meisterwerk des Quinten Massys von 1514 (Louvre Nr. 276), hat er zahlreiche Male das Paar in modischer Kleidung, in Pelzrobe und Zaddelmütze hinter dem Tisch dargestellt, auf dem Gold- und Silbermünzen aufgehäuft liegen.[9]) Ebenso boten die beiden Steuereinnehmer,[10]) deren Urbild G. F. Waagen, gestützt auf eine Stelle bei Carel van Mander, dem Jan Massys zuwies, die Anregung zu jenen Szenen in Wechslerstuben, bei Wucherern und Advokaten, deren kalte Gelassenheit seltsam mit dem komischen Entsetzen ihrer Opfer kontrastiert.[11]) Die Berufung des Zöllner Matthaeus zum Apostelamte führt Gestalten dieser Sphäre auf geistliches Gebiet.[12]) Auch wurde Marinus nicht müde, den abgezehrten heiligen Bibelübersetzer zwischen seinen Folianten vorzuführen.[13]) Wenn ich noch das Bild einer säugenden Madonna in der Prado-Galerie zu Madrid Nr. 1011 erwähne und ein einziges dem Maler vermutungsweise zugesprochenes Männerbildnis,[14]) so ist wohl der enge Kreis seiner emsigen Tätigkeit umgrenzt.

Der Blick des Marinus haftet immer mit großer Schärfe an Einzeldingen, die er auf seinen Gemälden auftürmt, ohne doch die malerischen Reize vollendeter Stilleben damit zu erzielen. Die Farbengebung bleibt hart und kalt; die Gegenstände sind zwar alle plastisch

[9]) Gute Exemplare dieser Darstellung besitzt die Kgl. Gemälde-Galerie zu Dresden Nr. 812, bez. mit dem Namen und 1541, die Prado-Galerie zu Madrid No. 1422 mit Signatur und Datum 1558, die Pinakothek zu München Nr. 138 von 1538, außerdem das Museum zu Antwerpen Nr. 567, der Fürst von Hohenzollern zu Sigmaringen Nr. 58.

[10]) G. F. Waagen, »Handbuch« I S. 305. Das Original von der Hand des Q. Massys soll sich nach Fr. v. Reber und A. Bayersdorfer in der Galleria Zambeccari zu Bologna befinden. Wiederholungen besitzt die Galerie zu Windsor Castle »the misers«, die Pinakothek zu München Nr. 136, die Galerie zu Antwerpen (Coll. Erlborn) Nr 244, das Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin Nr. 671, die Ermitage zu St. Petersburg Nr. 450 und 451, die Sammlungen des Freiherrn A. von Oppenheim zu Köln, des Fürsten Naryschkine in Petersburg, des Marquis of Lansdowne, London, und die Galerie zu Valenciennes. Außerdem wird diese Darstellung auch im Inventar der Kunstsammlungen des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich (Adolf Berger im »Jahrbuch der kunsth. Sammlung des A. H. Kaiserhauses« (Wien I. 1883) Fol. 227 Nr. 378) aufgeführt. Der Anonymo des Morelli kannte ein Gemälde dieses Gegenstandes in Mailand im Hause des Camillo Lampognano oder seines Vaters (Th. Frimmel, »Quellenschriften für Kunstgeschichte« N. F. I. (Wien 1888) S. 55). Carel van Mander erwähnt einen „Tollenaar in zijn Kantoor zitende" beim „Heer Wijntges" zu Middelburg.

[11]) Vorzügliche Arbeiten dieser Art von Marinus sind die „Steuereinnehmer" in der Londoner National-Gallery Nr. 944, „Sachwalter und Klienten" in der Pinakothek zu München Nr. 139, datiert 1542, „der ungerechte Haushalter" im K. K. Hofmuseum zu Wien Nr. 697 (nach L. Scheibler von einem Nachahmer).

[12]) Das Original des Marinus befindet sich in der Galerie Northbrook in London. Ausstellung der New-Gallery zu London Nr. 55 (1900). M. J. Friedländer im »Repertorium für Kunstwissenschaft« XXIII (1900) S. 252. — Brügger Ausstellung (1902) Nr. 295 (M. J. Friedländer im »Repertorium« XXVI (1903) S. 159). — Schulkopien in den Museen zu Gent Nr. 86, Antwerpen Nr. 425 (soll die Signatur „Jan van Hemeß" tragen), und der 1885 verkauften Sammlung Lerius zu Antwerpen.

[13]) Das Bild des hl. Hieronymus am Studiertisch, auf dem ein Foliant mit Miniaturdarstellung des jüngsten Gerichtes aufgeschlagen liegt, findet sich zweimal in Madrid, Prado-Galerie Nr. 1421, mit Namen und Datum 1521, und in der Akademie von 1535, ebenso im Hofmuseum zu Wien Nr. 698 mit dem gefälschten Monogramm Dürers, in der Sammlung E. de Becker zu Loewen, mit Signatur und 1541 (Brügger Ausstellung 1902 Nr. 296), in der Galerie zu Douai von 1521, in Nantes und der Galerie Mansi zu Lucca. — Nach J. Burckhardt-Bode (»Cicerone« 755 h) rührt von ihm „wohl auch das unerfreuliche „Ecce homo" im Dogenpalast (Chiesetta) her, das früher als Dürer bewundert wurde". Kopien in Museo Correr Nr. 67, Christuskopf in der Münchener Pinakothek Nr. 135.

[14]) Im Besitz des Herrn Jules Porgès, Paris (Brügger Ausstellung 1902 Nr. 242). Die Bestimmung auf Marinus wurde von Georges Hulin (»Catalogue critique«) bezweifelt.

herausmodelliert, aber ihnen fehlt der Charme einer subtilen Stoffwiedergabe. Diese Folianten, gerolltes Pergament, Beutel, Spiegel, Glasgefäße, verstreute Münzen, Aktenbündel, Schachteln, Leuchter, Schreibmaterial wirken nur aufdringlich, es fehlt dem Maler der Sinn für Raumdarstellung, er unterscheidet kaum zwischen Organischem, Lebendigem und der toten Masse.

Trotzdem erfreute Marinus sich eines weiten Rufes. Lodovico Guicciardini nennt ihn unter den vorzüglichsten vlämischen Meistern als Marino di Sirissea (Zierikzee), ebenso wurde er auch von Giorgio Vasari[15]) in seine Übersicht nordischer Maler als Marino di Siressa aufgenommen. In seinem Schilderboeck widmet ihm Carel van Mander[16]) eine kurze Erwähnung als Marinus van Zeeuw. Der frühe Vertreter des holländischen Sittenstücks im Gefolge des Massys hieß eigentlich Marinus Claeszon (er selbst signiert Marinus van Reymerswale) und mag um 1497 auf Zeeland geboren sein. Daten auf seinen Bildern reichen von 1520 bis 1558. Stets blieb er der volkstümlichen nationalen Richtung treu und verschloß sich vor dem entlehnten Formalismus der Italienfahrer.

Bonn. E. Firmenich-Richartz.

[15]) Vasari, »Le vite etc.« Milanesi-Ausgabe (Firenze 1881) VII S. 587.

[16]) H. Hymans, »Le livre des peintres de Carel van Mander« (Paris 1885) II S. 63 mit Literaturangaben.

Albenstickerei des XVI. Jahrhunderts.

(Mit Abbildung.)



Das hier wiedergegebene Muster ist eine Parura, also ein Schmuckstück für die Albe, und befindet sich im Museum zu Brighton (England). Die Technik ist eigenartig, insofern die Muster in Seide und Kordel appliziert (aufgenäht) sind. Der Grundstoff ist moosgrüne, einfarbige Seide, die aufgesetzten Muster sind ausschließlich in den drei Grundfarben, blau, rot und gelb, gehalten, nur die kleinen Blümchen am Ende der Konturen sind weiß mit roter Kordelumrandung. Die große Rosette und die beiden kleineren zur Seite sind mit weißer Kordel eingefaßt, bei der größeren, mittleren außerdem die Rose in der Mitte und die Trauben zwischen den vier Blättern. Das Blau ist ziemlich hell das Rot purpurn, das Gelb im Ockerton, die Konturen, welche die Rosetten einschließen, sind goldgelbe Kordeln in der Stärke eines Streichholzes. Die Querbänder, welche die Kordelranken zusammenfassen, sind aus zwei nebeneinander gelegten Kordeln in grau gebildet. Wir geben auf unserer Zeichnung die Farben mit Zahlen an: 1 bedeutet rot, 2 gelb, 3 blau, 4 weiß, 5 grau.



Dieses Muster dürfte sich sehr zur Nachahmung empfehlen, da es (sorgsam ausgeschnitten und aufgetragen) recht gut wirkt und ungemein einfach zu arbeiten ist.

Münster i. W. Fr. Witte.

Miniaturen aus Prüm.

(Mit 15 Abbildungen und 2 Initialen.)

I.



est griff Heinrich II. bald nach seiner Thronbesteigung auch in die kirchlichen Verhältnisse ein. Auf seinen Befehl hin mußten die Mönche von Prüm im Jahre 1003 ein „Inventar" ihrer Kleinodien anfertigen,[1]) worin auch die kostbarsten liturgischen Bücher der Abtei aufgezählt wurden. Das wertvollste, ein von Kaiser Lothar († 855) geschenktes, in Gold gebundenes Evangelienbuch war mit Bildern, und bei den Anfängen der Evangelien mit großen Initialen geziert.[2]) Weiterhin besaß die Abtei vier andere Evangelienbücher. Das bessere war „innen und außen durch Gold verziert", ein an Wochentagen benutztes in Silber gebunden. Ein Missale sowie ein Lektionar, aus dem man die Epistel an Festtagen sang, hatten reiche mit Goldplatten und Edelsteinen versehene Einbände. Elfenbeintafeln waren eingelassen in die Deckel eines Antiphonar und eines Tropar. Als die Benediktiner Martene und Durand 1718 auf einer wissenschaftlichen Reise Prüm besuchten, zeigte man ihnen ein sehr altes, mit Gold geschriebenes Evangelienbuch und ein anderes, dessen Anfänge in goldener Unzialschrift ausgeführt waren.[3])

Lothars kostbares Buch war in Tours ausgeführt worden und befindet sich jetzt zu München bei den Erben Görres.[4]) Das Tropar bildet einen der besten Schätze der Pariser Nationalbibliothek.[5]) Es ist 16 *cm* breit, doppelt so hoch und enthält auf 91 Blättern die mit Neumen versehenen Verse und Sequenzen, welche der Chor bei der Feier der hl. Messe zu singen hat.



Abb. 1.
Verkündigung der Geburt des Vorläufers.
(Aus dem Tropar von Prüm.)

*) Die Initiale ist dem Prümer Tropar entnommen.

[1]) Abgedruckt bei Hontheim, »Historia« I, 348 s.

[2]) »Bibliotheca cum imaginibus et magnis caracteribus in voluminum principiis deauratis necnon feraculis cum catenulis argenteis deauratis.« Das Buch wird in derselben Urkunde genannt: Evangelium, quod dominus Lotharius dedit.

[3]) »Voyage littéraire de deux religieux Benedictins« (Paris 1724), p. 274.

[4]) Lamprecht, »Initialenornamentik«. S. 29 n. 53. K. v. Rozycki, »Das Evangeliarium Prumense«, (München 1904). v. Speyr-Passavant, der die große, aus Tours stammende Bibel aus dem zweiten Viertel des IX. Jahrh. 1836 nach London verkaufte, wo sie im Brittischen Museum unter Nr. 10546 ruht, behauptete, sie sei 1576 aus Prüm nach Grandval in der Schweiz gekommen. Description de la Bible écrite par Alchuin de l'an 778 à 800 et offerte par lui à Charlemagne le jour de son couronnement à Rome l'an 801. Par son propriétaire M. J. H. de Speyr-Passavant (Paris 1829). Vgl. Berger, »Histoire de la Vulgate«. Paris, Hachette 1893) 209 s.

[5]) Paris, Bibl. nat., Cod. lat. 9448 (Suppl. lat. 641). Über diese Handschrift vgl. Reyners, im »Korrespondenzblatte der Westdeutschen Zeitschrift«, VII (1888), 232 f. und 274 f. sowie im »Luxemburger Organ für christliche Kunst«, XIX (1889), 68 f.; Ed. Braun, im Ergänzungsheft IX der »Westdeutschen Zeitschrift«, 87 f.; Vöge, »Repertorium« XIX, 33; Waagen, »Kunstwerke in Paris« (Berlin 1839), 276 usw. Rohault de Fleury gibt Abbildungen der meisten Miniaturen: »La sainte Vierge« (Paris 1878), I, 12 (Verkündigung), 17 (Heimsuchung), 23 (Reise nach Bethlehem und Geburt), 32 (Darstellung im Tempel), 54 (Himmelfahrt Christi), 56 (Pfingstfest), 60 (Mariä Tod und Himmelfahrt), 97 (Mariä Verherrlichung), »L'évangile« (Tours 1874), 34 (Christi Taufe) 38 (Hochzeit von Kana), »La messe« V, 420 (Geburt des Vorläufers), VII, 542 (St. Laurentius). Christi Taufe bei Strzygowski, »Ikonographie der Taufe« (München 1885), Tafel 11. Farbige Abbildungen bei Labarte, »Album«, I., pl. 90 (Geschichte des hl. Stephanus und Einzug Christi in Jerusalem) und bei Louandre, „Les arts somptuaires« (Paris 1858), I, pl. 10. siècle (Laurentius usw.).

Laut einer auf Blatt 48 v. gegebenen Notiz[6]) wurde es einige Jahre vor Anfertigung jenes Inventars auf Kosten und Bitten des Prümer Mönches Wicking hergestellt, unter den Äbten Hilderich († 993) und Stephan († 1001).

Es enthält 29 Miniaturen mit 43 Szenen, von denen wir hier eine Anzahl nach Aufnahmen des Herrn P. Jos. Braun bieten. Auch für die Beschreibung und Deutung der Bilder hat er wesentliche Beiträge geliefert. Alle Bilder schließen sich enge an den Text an, der ehedem mit der Vigil vor Weihnachten begann und Gesänge für alle höheren Feste des Kirchenjahres bietet.

Der Leser gewinnt am leichtesten eine Übersicht, wenn wir diese Bilder nicht in der Reihenfolge beschreiben, wie sie sich in der Handschrift finden, sondern nach der Chronologie der in ihnen geschilderten Ereignisse.

Beim Feste der Geburt des Vorläufers (24. Juni) zeigt der Maler, wie Gabriel vor Zacharias hintritt, um anzukünden, Gott werde ihm einen Sohn schenken. Beachtenswert ist in der Abb. 1 gegebenen Miniatur, daß der Engel Sandalen trägt, daß er beide Flügel so hoch emporhebt, und daß sein Stab in einer Lilie endet. Zacharias ist bekleidet mit Albe, Dalmatik und Kasel. Auf seiner Brust glänzt ein goldener, viereckiger Brustschild (Ephod), auf seinem Haupte, dem Berichte des Josephus entsprechend,[7]) eine Krone, die vorn in drei blattartigen Ansätzen endet. Der kleine zwischen ihm und dem Engel stehende Altar ist nur mit Tüchern bedeckt.

Im Bilde der Verkündigung thront Maria mit erhobenen Händen vor einem Hause, Gabriel aber schreitet in einer freilich nur zur Hälfte sichtbaren Mandorla heran.

Bei der Heimsuchung umarmen Maria und Elisabeth sich, indem sie sich mit den Wangen berühren. Hinter Elisabeth erhebt sich das Stadtbild von Hebron. Weder sie noch Maria wird von einer Dienerin begleitet.

Im Weihnachtsbilde thront in der oberen Hälfte vor einer Stadt ein von seinem Schwertträger begleiteter Herrscher mit Zepter und Reichsapfel.


Abb. 2.
Augustus läßt sein Reich beschreiben.
(Aus dem Tropar von Prüm.)

Unten sitzt im Mauerring einer zweiten Stadt ein gekrönter Schreiber (Abb. 2). Man hat diese beiden Personen als Könige gedeutet, welche der Abtei Prüm Geschenke gemacht und für sie Urkunden ausgestellt hätten, oder als königliche Vorfahren des Messias (David und Salomon). In Wahrheit dienen sie nur zur Illustration der Perikope der ersten Weihnachtsmesse, welche beginnt: „In derselben Zeit geschah es, daß vom Kaiser Augustus ein Befehl ausging, das ganze Reich aufzuschreiben. Dies war die erste Aufschreibung und sie geschah durch Cyrinus, den Statthalter von Syrien.“ Luk. 2, 1 f.

Wie die hl. Familie dem Befehl des Kaisers nachkam, schildert die dreiteilige Miniatur der folgenden Seite. In ihrer obersten Abteilung sehen wir den hl. Joseph. Er hat keinen Nimbus, trägt einen kurzen Rock mit einem Mantel und hängte ein Bündel auf den dicken Stock, den er über die linke Schulter legte.

So führt er den Esel, auf dem Maria in Frauenart sitzt, aus Nazareth, welches durch ein im Hintergrunde stehendes Haus angedeutet wird, nach Bethlehem.

---

[6]) Codicem istum cantus modulamine plenum domni Hilderici, venerabilis abbatis, tempore eiusque licentia Vuickingi, fidelis monachi, impensis atque precatu scribere coeptum, domni vero Stephani, successoris praefati abbatis, tempore atque benedictione diligentissime, ut cernitur, consummatum, sancti Salvatoris Domini Nostri Jhesu Christ altari impositum, huic sancto Prumiensi coenobio perhenni memoria novimus traditum. Wickings Name findet sich unter den Nomina fratrum Prumiensis coenobii in den Mon. Germ., »Liber confraternitatum sancti Galli«, S. 346, Spalte 664.

[7]) Flavii Josephi, »Antiq. Jud.« III, 7 Cingit (summus Sacerdos) frontem et aurea corona triplici ordine fabrefacta, e qua exsurgunt calyculi aurei similitudine illos referentes, quas videmus in herba nobis Saccharo dicta.

In der Mitte ist Christi Geburt dargestellt. Maria liegt vor einem Bette, in dem das Kind ruht. Joseph sitzt zu den Füßen des Kindes. Ochs und Esel erscheinen hinter der Krippe, den Grund füllt das turmreiche Bild der Stadt Bethlehem.

Unten sitzen zwei Schreiber nebeneinander auf einer Bank. Beide schauen auf zum Christkinde, tragen Tunika, Pallium und Nimbus. Bei einem erhebt sich ein Haus. Man hat sie als Evangelisten angesehen. Da im Evangelienbuche von Rossano in Calabrien im untern Streifen oft vier Propheten dargestellt sind, müssen wir auch hier wohl eher an Propheten denken.

Beachtenswert ist die Verwandtschaft der beiden letzten Miniaturen mit einigen Buchmalereien der Regensburger Schule. Die seltene Szene, worin Augustus befiehlt, die Bewohner seines Reiches aufzuschreiben, findet sich nämlich auch in dem Evangelienbuche der Äbtissin Uota († 1025) aus Regensburg und in einem etwas späteren Perikopenbuche aus Salzburg, beide jetzt in München. Die ebenso seltene Szene der Reise nach Bethlehem aber zeigt die letztgenannte Handschrift.[8])

In der Miniatur zum vierten Weihnachtstage ist oben Herodes zwischen drei Dienern dargestellt, indem er den Befehl zur Ermordung der Kinder erteilt. Unten steht mit gezücktem Schwerte ein Knecht, vor dem sieben enthauptete Knäbchen liegen. Die Mütter fehlen.

Beim Feste der Epiphanie finden wir die drei Könige mit phrygischen Mützen. Sie halten flache Schalen in den durch ihre Mäntel bedeckten Händen und bringen so dem vor der Brust seiner Mutter sitzenden Kinde ihre Geschenke.

Für den Sonntag nach Epiphanie sind Christi Taufe im Jordan und das Wunder von Kana gegeben. Bei der Taufe zeigen sich Johannes und zwei Engel nur halb, weil sie hinter Erhebungen des Bodens stehen. Die Taube steigt von der Hand Gottes herab. Unten gießt rechts die Personifikation des Jor, links jene des Dan Wasser aus einer Urne, das sich von dem Herrn zum Jordan vereint.[9])

In der Darstellung der Hochzeit von Kana steht Maria neben Christus. Ein Diener gießt Wasser in die Krüge, während sechs Apostel zuschauen. Braut, Bräutigam und Speisemeister fehlen.

In der folgenden Miniatur eilt Simeon der Gottesmutter entgegen und läßt er sich das Kind geben. Hinter Maria hält Joseph in jeder Hand eine Taube, zu ihrer Rechten steht Anna. Über diesen Personen ist der Tempel als Kirche mit einer Zentralkuppel dargestellt. Hinter ihrem Altare erhebt sich ein Kreuz; neben demselben stehen zwei Fahnen, deren Stangen ebenfalls Kreuze tragen.

Abb. 3. Christi Himmelfahrt.
(Aus dem Tropar von Prüm.)

Da dieses Tropar nur bei den höchsten Festen verwendet wurde, folgt dem für Maria Lichtmeß bestimmten Texte der am Palmsonntag zu verwendende mit einer Miniatur. In der oberen Hälfte erteilt Jesus zwei Jüngern den Auftrag, die Eselin herbeizuführen (Matth. 21, 1 f). Rechts und links sind die „Städte" Bethphage und Jerusalem dargestellt. Unten reitet Jesus, von elf Aposteln begleitet, einer Volksschar entgegen.

Im Bilde zum Osterfeste redet ein großer Engel, der neben dem geöffneten Grabdenkmale sitzt, zu drei Marien.

In der Illustration zum ersten Sonntage nach Ostern ist Jesus von elf Aposteln umgeben. Er erhebt seine Hände und Thomas legt eine Hand in die Wunde der rechten Hand des Herrn.

Bei Christi Himmelfahrt fehlen, wie Abb. 3 zeigt, die Engel, welche fast immer

---

[8]) Beissel, »Des hl. Bernward Evangelienbuch« (Hildesheim 1891, Lax) 43 und 49; Swarzenski, »Die Regensburger Buchmalerei« (Leipzig 1901, Hirsemann) 102, 138, Tafel 23, N. 57 f.

[9]) S. Hieronymi »Quaestiones in Genesim« 14, 14. Dan autem unus e fontibus est Jordanis, nam et alter vocatur Jor, quod interpretatur Reidon, id est rivus. Duobus ergo fontibus, qui haud procul a se distant, in unum rivulum foederatis, Jordanis deinceps appellatur. Migne, »Patrol. lat.« XXIII, 961.

bei derselben dargestellt sind. Nur zehn Apostel umgeben Maria. Der Heiland steigt in einer Mandorla auf. Doch erfaßt er nicht die Hand, welche Gott ihm zeigt. Der Miniator versucht offenbar, die Sequenz zu illustrieren, worin Notker Christi Himmelfahrt schildert als eiligen Lauf, ja als Sprung in die Höhen des Himmels.[10]) Ohne Beziehung auf Notkers Text bleibt das Bild unverständlich, weil es sich zwar auf ältere Vorbilder stützt, aber die Bewegung Christi steigert und die Gruppe der Apostel lebhafter gestaltet.

Die Darstellung des Pfingstfestes (Abb. 4) ist durch manche Einzelheiten eigenartig. Zuerst vermißt man sowohl Strahlenbündel als feurige Zungen, wodurch gewöhnlich die Herabkunft des Heiligen Geistes versinnbildet wird. Dann sind nur elf Apostel versammelt. Maria, welche in den meisten Pfingstbildern des X. und XI. Jahrh. sich nicht findet, sitzt auf der Ehrenstelle, einem Apostel gegenüber, Petrus thront mit seinem Schlüssel hinter ihr. Der Maler stellte Maria hier dar, weil die Apostelgeschichte (1, 14) hervorhebt, sie habe mit den Aposteln im Coenakulum betend die Ankunft des Heiligen Geistes erwartet.



Abb. 4. Das Pfingstfest.
(Aus dem Tropar von Prüm.)

Zum 15. August ist zuerst Marias Tod dargestellt. Die Leiche der Gottesmutter liegt auf der Bahre. Christus steht hinter derselben zwischen den Aposteln. Er reicht die als kleines Kind dargestellte Seele dem Erzengel Michael. In der oberen Hälfte des Rahmens sieht man, wie Michael emporschwebt und die Seele der aus einem lichten Halbkreise hertretenden Hand Gottes bringt, welche bereit ist, eine Krone auf deren Haupt zu setzen. Sowohl die Seele als der Erzengel sind also zweimal dargestellt.[11])

In einem zweiten Bilde thront Maria, von einer purpurnen Mandorla umgeben, mit ausgebreiteten, zum Gebet erhobenen Händen auf einer lilafarbigen Kugel. Ihr Haupt trägt einen kreisförmigen Heiligenschein; ein ähnlicher Kreis umgibt ihre Füße. Ihre Brust ist durch zwei runde Spangen geziert.[12])

Zum Feste der Apostelfürsten (29. Juni) gibt der Miniator in zwei Bildern vier Szenen. Die erste (Abb. 5) ist erklärt worden als „Bekenntnis Petri an den Heiland", die zweite als „Petri Befreiung aus dem Kerker durch einen Engel". Ein anderer Kunstgelehrter wurde durch die erste Szene an den Bericht erinnert, der erzählt, „wie Paulus den Magier Barzeser blind machte".[13])

---

[10]) Notker, »In ascensione Domini«: Saltum de coelo dedit in virginalem Ventrem, inde in pelagus saeculi. Postquam illud suo mitigavit Potentatu, tetras Phlegethontis Assiliit tenebras. Denique saltum dederat hodie Maximum, nubes polosque Cursu praepeti transiens. — Migne, »Patrol. lat.« CXXXI, 1012. Wie in dieser Miniatur ältere Vorlagen umgearbeitet sind, zeigen die Abbildungen bei Rohault, »L'évangile«, II, pl. 98 s. und »La sainte Vierge«, I, pl. 52 s.

[11]) Sauerland und Haseloff, »Der Psalter Erzbischof Egberts« (Trier 1901), S. 103; Vöge, »Malerschule, Westdeutsche Zeitschrift«, Erg. VII, S. 12 Anm. In Notkers Martyrologium heißt es: Cum audissent (apostoli), quod (Maria) esset assumenda de mundo, vigilabant cum ea simul. Et ecce Dominus Jesus advenit cum angelis suis et accipiens animam ejus tradidit archangelo Michaeli et recessit. Die Stelle ist entnommen aus Gregor. Tur. »Liber in gloria martyrum« c. 4 (Mon. Germ. SS. rerum Meroving I, 489). Gregor erhielt seine Nachricht aus Pseudo-Melito »De transitu Mariae« (Bibl. max. Patrum II, 2 p., 214).

[12]) Die thronende Madonna im Heidelberger Sakramentar des X. Jahrh. (abgebildet bei v. Oechelhäuser, »Die Miniaturen der Universitätsbibliothek zu Heidelberg« (Heidelberg 1887), Tafel 2, vgl. S. 34 f.) hat mit dieser Prümer Darstellung Marias keinerlei Schulverwandtschaft. Dagegen erinnert die Anordnung der Maria umgebenden Kreise sehr an das Bild des Erlösers im Evangelienbuche von Upsala. Vgl. diese Zeitschrift, 1898, Sp. 23 und den Lichtdruck.

[13]) Reyners, in der »Westdeutschen Zeitschrift, Korrespondenzblatt«, VII, (1888), 278; Ed. Braun, im »Erg. IX der Westdeutschen Zeitschrift«, 91. Farbige Abbildung bei Louandre. Über die Kapelle Johanns VII. vgl. Beissel, »Bilder aus der Ge-

Zur richtigen Erklärung helfen die von Johann VII. († 707) in der alten Peterskirche angebrachten Mosaiken. Sie beweisen, daß hier geschildert ist, 1. wie Simon Magus zu Nero redet, hinter dem die Apostelfürsten stehen, 2. wie dieser Magier mit Hilfe zweier Teufel von einem Turme aus auffliegt, aber herabstürzt, weil Petrus und Paulus am Fuße des Turmes knien und Gott bitten, den Betrüger zu Schanden zu machen, 3. und 4. wie Petrus gekreuzigt, Paulus enthauptet wird.



Abb. 5. **Petrus entlarvt den Zauberer Simon.**
(Aus dem Tropar von Prüm.)

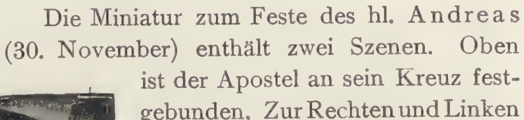
Beim zweiten Weihnachtstage schildert die Miniatur oben die Predigt des hl. Stephanus vor dem Hohen Rate, unten dessen Steinigung. Am dritten ist der Evangelist Johannes, dessen Fest dann gefeiert wird, thronend dargestellt. Er hält ein offenes Buch, worin der Anfang seines Evangelium aufgezeichnet ist.

Durch eine Miniatur mit drei Szenen ist das Fest des hl. Mauritius (22. September) ausgezeichnet. 1. Der Kaiser fordert den Heiligen zum Götzenopfer auf. 2. Er läßt ihn, nachdem seine Legion dezimiert ist, zum zweiten Male zum Abfall versuchen, dann 3. ihn mit seiner ganzen Legion enthaupten.

Auch das Fest der hl. Chrysantus und Daria, deren Reliquien 844 von Rom nach Prüm kamen und in dem Tochterkloster Münstereifel beigesetzt wurden, hat eine Miniatur mit drei übereinander gestellten Szenen. 1. Chrysantus wird von einem Bischofe bekehrt,[14]) dann 2. von demselben getauft. 3. Er sitzt mit seiner Gemahlin Daria auf einer Bank und belehrt sie.



Abb. 6. Der hl. Martin.
(Aus dem Tropar von Prüm.)



Die Miniatur zum Feste des hl. Andreas (30. November) enthält zwei Szenen. Oben ist der Apostel an sein Kreuz festgebunden. Zur Rechten und Linken des Kreuzes stehen zwei vornehme Männer, welche den Heiligen zu beklagen scheinen. Einer derselben ist vielleicht der Statthalter Aegeas, welcher ihn zuerst ans Kreuz heften, dann wiederum herabnehmen wollte. Unten begraben zwei Frauen, Maximilla und Efidama, den Heiligen.[15]) Eine Inschrift fügt zu seinen Namen *„Andreas"*, die alte Übersetzung *„Virilis"* bei, d. h. „der starke Mann".

Den hl. Benedikt finden wir neben dem für sein Fest bestimmten Texte thronend, indem er einen Stab hält und die Rechte ausstreckt. Vor ihm steht ein Mönch mit dem Buche der Regel, das er eben vom Heiligen empfangen hat. Der hl. Michael zeigt sich am 29. September als Besieger des unter seinen Füßen sich windenden Drachens. Noch einfacher sind die Bilder zu den Festen der hl. Martin und Laurentius; denn, wie die Abbildungen 6 und 7 zeigen, stehen beide ohne zu handeln einfachhin in Nischen.

Die vorletzte Miniatur illustriert Notkers Hymnus zu Ehren „eines Martyrers", worin die Kirche getröstet wird, welche gleich Rachel über ihre unschuldig ermordeten Kinder trauert.[16]) Unter einem von Säulen getragenen Bogen steht eine Frau als Personifikation dieser Kirche. In der Rechten hält sie eine Palme, das Siegeszeichen der Martyrer, mit der Linken erhebt sie das Ende des Kopfschleiers,

schichte der altchristl. Kunst« (Freiburg 1899), S. 202 f. und Garrucci, »Storia«, IV. tav., 282.

[14]) Die Gestalten des hl. Chrysantus und des Bischofes in farbiger Nachbildung bei Louandre. Doch ist die Farbengebung bei ihm, wie bei Labarte nicht treu, bei ersterem zu frisch und lebendig, bei letzterem zu grau und düster. Die Farben sind in Wahrheit hell, aber matt.

[15]) Gregor Tur., »Liber de miraculis b. Andreae apostoli«, c. 34 und 36, l. c. 845.

[16]) Notker singt: Quid tu, virgo mater, Ploras, Rachel, formosa, Cujus vultus Jacob delectat, Ceu sororis annicula Lippitudo eum juvat? Terge, mater, fluentes oculos. Migne, »Patrol. lat.« CXXXI, 1023. Matth. 2, 18, Rachel, plorans filios suos, et noluit consolari, quia non sunt.

um ihre Tränen zu trocknen. Die Unterschrift lautet: *Virgo plorans.* Die letzte Miniatur mit der Unterschrift *Puella turbata* zeigt bei einer Sequenz zu Ehren hl. Jungfrauen eine weise Jungfrau, welche, mit gefalteten Händen unter einem Bogen sitzend, über die Schwierigkeiten ihrer Aufgabe erschreckt ist.

Die Miniaturen sind mit Deckfarben ausgeführt, Lichter durch breite Farbflecken oder durch dünne Striche angedeutet. Gold wurde nur bei einigen Nimben und Verzierungen verwendet. Köpfe sind rotbraun konturiert und schattiert, Pupillen, Nasenlöcher und Mundwinkel schwarz. Schwarz sind auch die Umrißlinien der Nimben und Architekturen. Wo Farben sich abblätterten, tritt die in feiner, hellbrauner Zeichnung ausgeführte Skizze der Bilder hervor. Der Maler wendet Verzierungen zur Umrahmung seiner Miniaturen in verschiedenartigen Formen an: Mäander oder bandartige Ornamente, aneinandergereihte halbe Scheiben, Quadrate oder Blätter. Die Kleider besetzt er häufig mit Punkten, von denen er mehrere zusammenstellt (vgl. Abb. 2 und 3), dann durch Blumen und Kränze (vgl. Abb. 1, 5 und 6). Marias Oberkleid ist bei der Heimsuchung mit goldenen, lilienartigen Blümchen, Kreuzen und roten Punkten übersäet. Ob die über ihre Bahre und Leiche gestreuten Blumen an jene Rosen erinnern sollen, welche die Apostel später im leeren Grabe fanden, ist nicht klar.

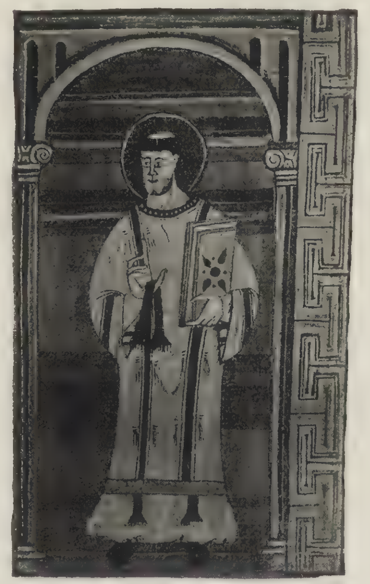
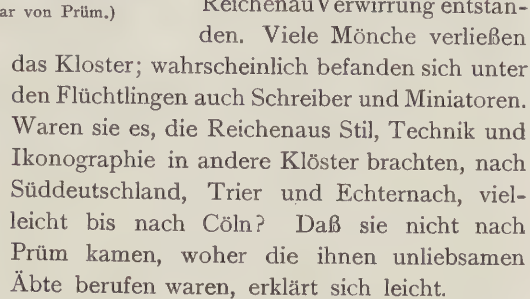


Abb. 7. Der hl. Laurentius.
(Aus dem Tropar von Prüm.)

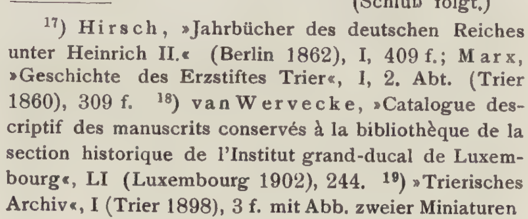
Der Miniator hat offenbar alte, wohl aus Italien stammende Vorlagen benutzt, von byzantinischen Einflüssen aber sich fast ganz frei gehalten. Ist doch z. B. Maria im Bilde der Verkündigung ohne Spinnrocken dargestellt. Die an byzantinische Bilder erinnernde Miniatur des Todes Mariä stützt sich auf Legenden, die, wie Anm. 11 zeigt, schon Gregor von Tours kannte. Daß mehrere Szenen in auffallender Weise an Regensburger Buchmalereien erinnern, wurde bereits bei der Beschreibung des Weihnachtsbildes gesagt.

Vergebens sucht man Anzeichen einer Verbindung zwischen den Abteien Reichenau und Prüm. Heinrich II. hatte im Jahre 1006, also nach Vollendung dieses Tropars, den in Reichenau neuerwählten Abt Heinrich abgesetzt und Immo, Abt zu Gorze in Lothringen, einen Mönch aus Prüm an dessen Stelle gesetzt. Doch ernannte er nach zwei Jahren 1008 einen anderen Prümer Mönch, Benno, zum Vorsteher der Reichenau.[17]) Eine Verbindung mit der Schreibstube der Reichenau tritt nicht einmal später ein. Unter Abt Ruopert von Prüm (1056 bis 1063) schrieben Prümer Mönche nicht nur für die Abtei St. Maximin bei Trier die Dialoge Gregors des Großen[18]), sondern auch ein mit zehn Miniaturen versehenes Lektionar. Letzteres, jetzt im Besitz des Lord Crawford, ist von Keuffer beschrieben worden.[19]) Es setzt die im Tropar hervortretende Art der Zeichnung und Farbengebung ebensowenig fort als die in der Reichenau und in Echternach gepflegte, sondern schließt sich an angelsächsische Vorbilder an, ohne deren Vorzüge zu erreichen. Eine Schultradition hat zu Prüm im X. und XI. Jahrh. nicht bestanden. Durch die Einsetzung der aus Prüm stammenden Äbte war in der Reichenau Verwirrung entstanden. Viele Mönche verließen das Kloster; wahrscheinlich befanden sich unter den Flüchtlingen auch Schreiber und Miniatoren. Waren sie es, die Reichenaus Stil, Technik und Ikonographie in andere Klöster brachten, nach Süddeutschland, Trier und Echternach, vielleicht bis nach Cöln? Daß sie nicht nach Prüm kamen, woher die ihnen unliebsamen Äbte berufen waren, erklärt sich leicht.



Luxemburg. Stephan Beissel, S. J.

(Schluß folgt.)



[17]) Hirsch, »Jahrbücher des deutschen Reiches unter Heinrich II.« (Berlin 1862), I, 409 f.; Marx, »Geschichte des Erzstiftes Trier«, I, 2. Abt. (Trier 1860), 309 f. [18]) van Wervecke, »Catalogue descriptif des manuscrits conservés à la bibliothèque de la section historique de l'Institut grand-ducal de Luxembourg«, LI (Luxembourg 1902), 244. [19]) »Trierisches Archiv«, I (Trier 1898), 3 f. mit Abb. zweier Miniaturen

Maria Magdalena oder Herodias? [1])



eft 9 Jahrgang XVIII dieser Zeitschrift brachte einen Aufsatz aus der Feder Dr. A. Kisas über ein 1904 zu Düsseldorf ausgestelltes Gemälde des Suermondt-Museums zu Aachen. Im Katalog der Düsseldorfer Ausstellung ist dasselbe als Johannes d. T. und Maria Magdalena bezeichnet; der Verfasser sucht dagegen nachzuweisen, daß diese Deutung irrig sei, und daß das Bild die Herodias und St. Johannes B. darstelle. Ich gestatte mir, im Interesse der christlichen Ikonographie auf seine diesbezüglichen Ausführungen etwas näher einzugehen. Ich darf aber solches ohne Zweifel um so eher, als der Verfasser ausdrücklich zu einer unbefangenen Prüfung des Bildes auffordert, da er seit der Düsseldorfer Ausstellung seine Beobachtung nicht mehr habe kontrollieren können. „Meine Beobachtung konnte ich seit der Düsseldorfer Ausstellung nicht mehr kontrollieren, vielleicht werden diese Zeilen die Anregung dazu bieten, daß dies von anderen unbefangenen und kundigen Augen besorgt wird."

Der erste Grund, worauf der Verfasser seine Ansicht stützt, ist die Haltung der beiden Figuren: „Man kann nicht übersehen, daß die Gestalten nicht etwa bloß posieren, bloß nebeneinander gestellt sind, sondern daß in dem Bilde, allerdings mit geringer Lebhaftigkeit, vor allem ohne große physiognomische Kunst eine Aktion zum Ausdrucke kommt." Welche Aktion er meint, hat er vorher des weiteren ausgeführt. Die Frauengestalt reicht Johannes mit der Linken einen Becher, dessen Deckel sie mit der Rechten abgenommen hat, und der in seinem Innern kleine schwarze Scheibchen birgt, welche ebensowohl, wie Kisa sagt, Weihrauchkörner, wie (vergiftetes) Backwerk darstellen könnten. Vom Gestus des hl. Johannes aber heißt es: „Die Bewegung seiner kleinen, wohlgebildeten Rechten ist so zu deuten, daß er (Johannes) im Begriffe war, in den dargebotenen Becher zu langen, plötzlich aber mißtrauisch geworden, die Finger zurückzieht und seine Begleiterin forschend ansieht, welche unter seinen sanften, aber vorwurfsvollen Blicken die ihren verwirrt senkt, wie ein auf beabsichtigter Missetat ertappter Bösewicht."

Diesen Ausführungen gegenüber ist indessen zu bemerken, daß die Frauengestalt den Becher nicht dem Täufer reicht, sondern lediglich in der Hand hält. Was aber Johannes anlangt, so haben wir in dessen Gestus eben den Gestus vor uns, der auf den spätmittelalterlichen Bildern zahllose Male bei dem Heiligen vorkommt. Johannes weist mit seiner Rechten auf das Lamm hin, das er ursprünglich auf seiner Linken trug, das aber später bei der Zuschneidung des Gemäldes, bei welcher dieses in eine ovale Form gebracht wurde, samt der Hand und dem Vorderarm verloren ging. Darum ist auch der Blick des Täufers nicht vorwurfsvoll auf die Frauengestalt gerichtet, er schaut vielmehr wie auch sonst in das Publikum hinein. Wenn er dabei die Frauengestalt trifft, so liegt das lediglich daran, daß diese zu seiner Rechten steht. Ein treffliches Gegenstück zur Aachener Tafel bietet ein Bild der Berliner Gemälde-Galerie, ein Werk Bernhard Striegels. Hätte der Verfasser dasselbe gekannt, würde er wohl schwerlich die Darstellung des Suermondt-Museums als „Herodias und Johannes" bezeichnet haben.

Zweitens weist der Verfasser zur Begründung seiner Deutung auf ein Teufelchen hin, welches dem Becher entsteigen und diesen als Giftbrecher charakterisieren soll. Allein auf der Aachener Tafel findet sich ein solches Teufelchen nicht. Ich habe mir bei Gelegenheit einer Durchreise durch Aachen die Mühe gegeben, das Bild genau zu untersuchen, und um nur ja sicher zu gehen, habe ich einen kundigen Begleiter mitgenommen. Das Resultat war, daß nicht einmal mit einer Lupe das fragliche Teufelchen über dem Becher oder sonst wo auf der Darstellung zu entdecken war, ein Resultat, das freilich schon vorher bei mir feststand. Es ist mir völlig unerklärlich, wie Kisa zu dem Teufelchen kommt. Sollte er etwa die Falten des Mantels des Heiligen, die allerdings oberhalb des Bechers auf der Reproduktion — kaum auf dem Bild selbst — eine entfernte Ähnlichkeit mit einem kleinen Drachen haben, für das fliegende Drachenteufelchen gehalten haben?

[1]) [Hinsichtlich der von Herrn Dr. Kisa in Bd. XVIII Sp. 259/260 dem dort abgebildeten Gemälde gegebenen Deutung hatte ich mich auf eine kleine Abschwächung beschränken zu sollen geglaubt, zumal der Verf. selbst die Anregung bot zu anderweitiger Prüfung. — Sie ist erfolgt und wird hier zum Abdruck gebracht. D. H.

Drittens beruft sich der Verfasser auf eine angebliche Legende, welche von einem Liebesverhältnisse Johannes d. T. und der Herodias fabelt. „Das Bild ist nach meiner Überzeugung eine Illustration zu der Legende, welche von einem Liebesverhältnis Johannes des Täufers und der Herodias fabelt, und zu den Nachstellungen, welchen der Bußprediger von seiten des buhlerischen Weibes ausgesetzt, die mit seiner Enthauptung endigten." Allein dem Mittelalter ist eine solche Legende gänzlich unbekannt. Ja, ich stehe nicht an, sie in demselben als ganz undenkbar zu bezeichnen. Gewiß sind die mittelalterlichen Legenden keineswegs allzeit zart und engherzig, aber eine solche Verballhornung der Erzählung der hl. Schrift, wie sie jene angebliche Legende darstellt, ist ein zu starkes Stück, als daß sie im Mittelalter bei aller naiven Derbheit desselben möglich gewesen wäre. Wirklich ist sie denn auch sehr jungen Datums; sie entstammt erst der zweiten Hälfte des XIX. Jahrh. als Frucht moderner irreligiöser Phantasie. Es gehörte ein Sudermann dazu, um diese Legende zu schaffen.

Alles in allem, es bleibt bei der alten Deutung. Es ist durchaus unzulässig, die Aachener Tafel als „Herodias und Johannes d. T." zu bezeichnen. Die Figuren stellen Maria Magdalena und Johannes dar. Daß auf dem Bilde die beiden Heiligen zusammengestellt sind, mag an dem zufälligen Umstand liegen, daß sie die Namenspatrone des Bestellers waren, oder daß dieser gerade zu ihnen eine besondere Andacht hatte. Will man aber dem Gemälde einen tieferen Sinn unterlegen, so mag es der sein, daß beide Heilige zu den christologischen Heiligen zählen, Johannes, der auf den Herrn bei Beginn von dessen öffentlicher Lehrtätigkeit als sein von dem Propheten verheißener Vorläufer hinwies, und Maria Magdalena, die ihn zu Bethania salbte und in der Frühe des Ostermorgens mit den anderen Frauen am Grab erschien, um die Salbung, die sie vorher nicht hatte ausführen können, nachzuholen. Johannes steht am Anfange des öffentlichen Wirkens Jesu, Maria Magdalena am Schlusse seines Lebens, der eine führt ihn in die Öffentlichkeit, die andere hilft ihm nach Abschluß seines Erdenlaufs ein geziemendes Grab bereiten.

Luxemburg. Jos. Braun, S. J.

Nachrichten.

Jules Helbig †. Der hochverdiente Herausgeber der „Revue de l'art chrétien" ist in seiner Geburtsstadt Lüttich am 15. Februar d. J. im Alter von nahezu 85 Jahren gestorben. — Als tüchtiger Zeichner und Maler, der in gläubiger Gesinnung an den alten Meisterwerken, vornehmlich der flandrischen und italienischen Schulen sich inspiriert hatte, übte er, im Bunde mit seinem Freunde Jean Bethune hinsichtlich der Wiederbelebung der christlichen Kunst in Belgien fast seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts, einen großen Einfluß aus, der auch über die Grenze nach Aachen sich erstreckte, wo er die neue Marienkirche ausmalte und an den Entwürfen für das Kuppelmosaik des Oktogons mitarbeitete. — In seiner Heimatprovinz ließ er sich die Aufklärung ihrer geschichtlichen und namentlich künstlerischen Vergangenheit, die Erforschung und Erhaltung ihrer Denkmäler, die Sammlung und Bewahrung ihrer Kunstschätze voll Hingebung angelegen sein, wegen seines Wissens, Eifers, Taktes, Opfersinnes bei den geistlichen wie bei den weltlichen Behörden im höchsten Ansehen stehend. — Bis in sein hohes Greisenalter hat er sich mit ganz ungewöhnlicher Frische diesen und anderen ehrenvollen Aufgaben gewidmet, namentlich auch durch die von ihm seit 1883 mit so viel Erfolg wie Geschick besorgte Redaktion der hochgeachteten Zeitschrift, die als unsere viel ältere Kollegin in Belgien und Frankreich bereits ein halbes Jahrhundert die Fahne der christlichen Kunst, der alten wie der neuen, in Wort und Bild hochhält. — In ebenso bestimmter als maßvoller und feinsinniger Weise trat er in die Schranken für die ästhetische und vorbildliche Bedeutung der mittelalterlichen Kunstwerke, für deren Veröffentlichung er in seinem Sprachenbereich die besten Kräfte zu vereinigen wußte, aber auch aus den Rheinlanden anzuziehen verstand, denen er durch seinen Mainzer Ursprung und mancherlei persönliche Beziehungen sehr nahe stand. — Von der romantischen Bewegung, aus der er herausgewachsen war als einer ihrer begeistertsten, kenntnisreichsten, zähesten und arbeitsfreudigsten Adepten, hat er den soliden Kern bis zu seinem Ende treu gepflegt, ein Freund der Innerlichkeit und Wahrheit, ein Feind der Willkür und Oberflächlichkeit, daher ein Bollwerk der ernsten und strengen christlichen und besonders kirchlichen Kunst. „Sein Streben ging auf das Werk seiner Kunst, ihr fügte sich seine Seele und seine Forschung im Gesetze des Allerhöchsten". Eccl XXXVIII 39. R I. P. Schnütgen.

Bücherschau.

Die mittelalterliche Baukunst Bautzens. Von Dr. Ing. Fritz Rauda. Herausgegeben von der Oberlausitzischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Görlitz. In Kommission der Buchhandlung von H. Tzschaschel in Görlitz. (Dresdener Dissertation.) Preis 4 Mk.

Die Erkenntnis, daß man dem meist komplizierten Werdegang mittelalterlicher Bauten nur durch ein gründliches Eindringen in ihre technischen und formalen Eigenschaften und Einzelheiten gerecht werden kann gegenüber der älteren Methode, die ausging von dem meist zufällig überkommenen Urkundenmaterial, mit dem die Gebäude wohl oder übel in Beziehung gebracht wurden, hat bei den bekannteren und hervorragenderen Werken vielfach bereits zu ganz neuen Aufschlüssen geführt. Weniger in diesem Sinne aufgeklärt ist noch die provinzielle Kunst, soweit sie nicht bei den Inventarisationswerken oder Einzeldarstellungen hinreichende Würdigung gefunden hat. Dies war auch hinsichtlich der mittelalterlichen Bauwerke Bautzens der Fall, bei denen man noch immer auf den längst veralteten Angaben Puttrichs und der Lokalforschung fußte. Es ist in der vorliegenden Schrift der erfolgreiche Versuch gemacht, an der Hand sorgfältiger Aufnahmen durch eingehende technische und stilkritische Untersuchungen in die Baugeschichte Bautzens, des sächsischen Nürnberg, neues Licht zu bringen.

Die noch stattliche Reihe erhaltener kirchlicher Bauten wird mit der reizenden Schloßkapelle vom Jahre 1486 eingeleitet, die mit der kahlen Profilierung Arnolds von Westphalen die spätgotische Dekorationslust verbindet, wahrscheinlich beeinflußt vom Breslauer Rathaus. Der folgende Abschnitt behandelt das Franziskanerkloster. Die nur noch in Ruinen vorhandene und in unserer Zeit durch einen mit beispielloser Dissonanz mitten in sie hineingestellten Wasserturm verunstaltete Kirche war zweischiffig und gewölbt, in ihren älteren westlichen Teilen frühgotisch vom Anfang des XIV. Jahrh. und aus Bruchstein mit Backstein gemischt, in den jüngeren, aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh. aus reinem Backstein. Die Klosterbaulichkeiten selbst gingen erst bei einem Brande im Jahre 1894 zugrunde, ohne daß eine Aufnahme der Reste angefertigt wurde; nur der Kreuzgang ist jetzt in seinen Grundzügen von Rauda wieder freigelegt worden. Das bisher unberücksichtigte Auftreten des Backsteins hier in Bautzen gibt Rauda Veranlassung zu einem besonderen Kapitel über die Backsteinbaukunst der westlichen Oberlausitz, aus dem allerdings hervorgeht, daß der Backstein außerhalb Bautzens in dieser Gegend eine künstlerisch sehr bescheidene Rolle gespielt hat. — Beim Bautzener St. Petersdom interessiert namentlich der Westbau. Von dem 1221 geweihten Dom ist nichts Nachweisliches mehr vorhanden. Der älteste Teil der heutigen Kirche ist der Mittelteil des Westbaus, Ende des XIII. Jahrh. wahrscheinlich als einzelner Turm begonnen, bald darauf aber zu einer zweitürmigen Anlage erweitert. Dann (etwa in der ersten Hälfte des XV. Jahrh., als durch den Anbau eines zweiten südlichen Seitenschiffs die Längsachse der Kirche sich verschob, nach den Formen zu urteilen, aber bereits früher) wechselte man wieder den Plan und ging zu einer breiten ein- oder dreitürmigen Anlage über; aber auch diese kam nicht zur Vollendung: nach dem zweiten Geschoß blieb sie liegen, und man begnügte sich mit einem seitlichen regelmäßig achteckigen Turmaufbau, der im XVII. Jh. seine heutige Bekrönung erhielt. — Von den weiteren Kirchen sei noch die am Nordabhang der Stadt gelegene malerische Ruine der zweischiffigen um die Mitte des XV. Jh. erbauten Nikolaikirche genannt, mit interessantem Wehrgang zwischen den Streben an der Nord- und Westseite.

Etwas zu kurz gekommen ist im Vergleich zu den Kirchenbauten die profane mittelalterliche Architektur; sie wird in einer Schlußbetrachtung zusammengedrängt, bei der allerdings ihr Hauptwerk, die mächtige „Alte Wasserkunst" durch eine gute Aufnahme vertreten ist.

Im allgemeinen ist Rauda bemüht, wesentlich auf Grund einer genauen technischen Untersuchung und Stilvergleichung seine Datierungen aufzubauen. Hierbei wird freilich der Wert der voraufgeschickten chronikalen und urkundlichen Nachrichten bisweilen gar zu sehr unterschätzt. Eine stärkere Heranziehung dieses Materials, soweit es zuverlässig ist, wäre hier und da angezeigt gewesen.

Die klaren und zahlreichen Abbildungen ermöglichen dem Leser eine plastische Vorstellung der behandelten Objekte.

Köln. Hugo Rahtgens.

Die mittelalterliche Plastik Regensburgs von Alfred Seyler. Wolf & Sohn in München 1905.

Diese Doktor-Dissertation ist wiederum von Prof. B. Riehl in München veranlaßt worden, der die (so notwendigen) Studien über die Plastik, namentlich des Mittelalters und in Süddeutschland, nicht nur durch seine eigene Publikationen ständig pflegt, sondern auch seine Zuhörer dazu anregt. — Von einem derselben (aus Aachen) liegt hier wieder eine höchst anerkennenswerte Arbeit vor, die sich mit der bislang nur wenig beachteten Bildhauerei in dem an mittelalterlichen Denkmälern überreichen Regensburg beschäftigt. Diese beginnt schon im XI. Jahrh. (St. Emmeran), entwickelt sich im XII. Jahrh. (St. Jakob), beginnt ihre Blüte am Schluß des XIII. Jahrh., zunächst an den Grabmälern zumeist im Relief, um dann in den Portalreliefs und den freistehenden Figuren besonders des Domes als des Mittel- und Glanzpunktes des gesamten Kunstschaffens ihren Höhepunkt durch das ganze XIV. Jahrh. zu behaupten, mit bedeutsamen Nachwirkungen in dem XV. Jahrh. — Auf diesem Wege kommt die vielfach verkannte früh- und hochgotische Plastik mit ihrer ganzen Schönheit in Bewegung, Drapierung, Ausdruck zur Geltung, den Wunsch herausfordernd, es möchte ihr in ihrem Schulzusammenhang vom Verfasser eine erweiterte illustrierte Studie gewidmet werden. Schnütgen.

Quelques Ateliers d'ivoiriers français aux XIIIme et XIVme siècles bespricht Raymond Koechlin in der Gazette des Beaux-Arts (Paris, 8 Rue Favart) 1. November und 1. Dezember 1905 und 1. Januar 1906, das erste Licht hineintragend in den bislang dunkeln Ursprung der so verbreiteten reizvollen französischen Elfenbeinreliefs des XIII. u. XIV. Jh. — Daß sie in Paris entstanden sind, wurde seit kurzem angenommen, aber, obwohl es an Künstlernamen nicht ganz fehlte, konnte keiner derselben mit einem bestimmten Schnitzwerk in bestimmte Verbindung gebracht, nicht einmal eine Abgrenzung hinsichtlich der Werkstätten vorgenommen werden. Letzterem Mangel hat endlich Koechlin abgeholfen, dem die französische Steinplastik des Mittelalters schon so manche Aufklärung verdankt (vergl. diese Zeitschr. Bd. XIV, Sp. 92/93), indem er, über eine enorme Menge von Aufnahmen im In- und Auslande verfügend, drei Werkstätten auszuscheiden vermocht hat, von denen er die erste nach einem Diptychon des Schatzes von Soissons (jetzt in London) benennt, die zweite nach den Muttergottesschreinchen, die dritte nach den Passionsdiptychen. — An der Hand zahlreicher guter Abbildungen charakterisiert er diese Werkstätten, zunächst die mit dem Diptychon von Soissons in Verbindung gebrachte, die, mit dem Schluß des XIII. Jh. beginnend, zugleich den Höhepunkt bezeichnet. Innerhalb einer ungemein reich entwickelten Architektur entfalten sich in vollendeter Grazie die je in sich abgeschlossenen Szenen aus Leben, Leiden, Glorie des Heilandes; es gelingt dem Verfasser, drei verschiedene Gruppen festzustellen, von denen aber die erste zugleich die bedeutendste bleibt. — Die zweite Werkstatt mit schon etwas manierierter Anmut, vornehmlich dem Marienkultus geweiht, hat um die (im Schreinchen) stehende oder sitzende Madonna Engel, Heilige oder Szenen gruppiert, in der Verteilung auf zwei oder vier Flügel, die sich um die mehr oder minder hervortretende Hauptfigur zusammenklappen. — Die dritte Werkstatt steigerte den Naturalismus, bevorzugte die dramatischen Effekte, denen eine dekorative Technik zu Hilfe kam, vornehmlich für die immer und zumeist in derselben Form wiederkehrenden Passionsszenen. — Das Bedürfnis nach immer größerer Lebendigkeit veranlaßte die großen Einzelfiguren und Gruppen, die dem Schluß des XIV. Jh. angehören und mit dem Nachlassen des Materials die Produktivität einschränkten. — Die 27 Abbildungen hervorragender Typen erleichtern die Kennzeichnung der einzelnen Werkstätten und die Eingliederung ihrer in viele Schätze, Museen, Sammlungen zerstreuten Erzeugnisse, so daß die gründliche Vergleichsstudie Koechlins reichen Nutzen stiften und sicher zu weiteren, auch die Profandarstellungen (Turnier und Liebe) betreffenden Nachforschungen auf diesem verlockenden Gebiete anregen wird.
Schnütgen.

Die in den letzten zwanzig Jahren aufgedeckten Wandgemälde im Großherzogtum Baden. Von Max Wingenroth. Mit 10 Tafeln. Winter in Heidelberg 1905. (Sonderabdr. aus der Zeitschr. für die Gesch. des Oberrheins, N. F. Bd. XX.)

In den letzten Jahrzehnten sind namentlich auch in Baden vielfach Wandgemälde zutage getreten, und daß sie gerade hier vom X. Jahrh. bis tief in die Renaissance eine ununterbrochene Serie darstellen, ist ihr großer Vorzug. In Verbindung mit den Miniaturen der Reichenauer Schule sind die ältesten und bedeutendsten derselben zum größten Teil vortrefflich veröffentlicht worden. Einzelnen, weit zerstreuten, fehlte aber noch die Beschreibung, allen die Zusammenfassung. Dafür hat nun auch die vorliegende Studie gesorgt, die auf vielseitigen gründlichen Untersuchungen beruht und ganz auf der Höhe der Forschung steht. — In 5 Kapiteln werden die Wandgemälde behandelt 1. des X. Jahrh. (Goldbach, eingehend beschrieben), 2. des XI. bis XIII. Jahrh. (Oberzelle, Niederzelle, Konstanz-Dom), 3. des XIV. Jahrh. (Konstanz: Dominikanerkloster, Münster, Montisches Haus, Conradihaus. Grüningen, Peterzell, Kenzingen), 4. der Spätgotik (Konstanz, Münster, Ueberlingen, Meersburg, Freiburg usw. usw.), 5. Renaissance und Barock in großer Zahl. — Von den wichtigsten namentlich der älteren Gemälde sind mehrere abgebildet und hierdurch wie durch den summarischen, aber nichts Wesentliches ausschließenden Überblick über die Pflege der Malerei in Baden, Württemberg, Elsaß und der Schweiz erhält die Studie einen besonderen Wert.
H.

Eine perspektivische Kreiskonstruktion bei Sandro Botticelli von Joseph Kern. (Sonderabdruck aus dem Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen 1905, Heft III.)

Im Anschlusse an seine Dissertationsstudie über die perspektivische Projektion bei van Eyck (vergl. diese Zeitschr. XVIII, 126) prüft der Verfasser die merkwürdigen Kreisperspektiven, die sich auf dem Rundbilde Botticellis der Madonna mit den sieben Engeln (im Kaiser Friedrich-Museum) befinden. Bis ins einzelne hinein weist er durch Wort und Bild überzeugend das ganze Konstruktionsverfahren nach, vergleicht es mit den bezüglichen Anweisungen Albertis, wie Pieros della Francesca, mit dem Ergebnis, daß die Methode Botticellis ganz selbständig ist und auf gründlichen, auch anderweitig bestätigten mathematischen Kenntnissen des Künstlers beruht, der von seinen perspektivischen Fertigkeiten ebenfalls in seinem Fresko des hl. Augustinus (in Ognissanti) rühmliches Zeugnis abgelegt habe, ein Bahnbrecher auch auf diesem Gebiet.
S.

(Teubners Aus Natur und Geisteswelt. 68 B.) Bau und Leben der bildenden Kunst von Theodor Volbehr. Mit 44 Abbildungen im Text. Teubner in Leipzig 1905. (Pr. 1,25 Mk.)

Von der nicht unberechtigten Anschauung ausgehend, daß die Kunstwerke durchweg zu viel nach ihren äußeren Merkmalen beurteilt würden, zu wenig nach ihrem inneren Gehalt, nach ihrem eigensten Wesen, sucht der Verfasser die Einflüsse zu verstehen, unter denen sie entstanden sind, die Kräfte darzulegen, die ihnen Form gegeben haben. Zuerst spricht er von ihren Vorbedingungen, den Sinnen, als den Werkzeugen der Gestaltungskraft,

die vor allem im Linien- und Raumgefühle wie im Farbensinn sich betätigen. — Wie das diesen Bedingungen entwachsene Kunststreben zum Bau, in weitestem Sinne des Wortes, also in den verschiedensten Stoffgebieten, sich entfaltet, erörtert der II. Abschnitt. — Wie daraus das Leben hervorgeht unter dem Einflusse der Persönlichkeit in ihren subjektiven Eigenschaften, vielmehr noch in ihren Beziehungen zur Gesellschaft und zur Natur, bildet den Inhalt des III. Abschnittes.

Diese psychologischen Erwägungen bieten durch ihre mannigfachen Beobachtungen und treffenden Begründungen manche Anregung, die eine Vertiefung des Kunsturteils herbeizuführen vermag. G.

Innen-Dekoration. Herausg. Alex. Koch. Die Ausschmückung und Einrichtung moderner Wohnräume in Wort und Bild. Darmstadt 1906.

Diese mit der Einführung neuer Stilformen in die Haus- und Zimmer-Einrichtung so eng verwachsene, durch ihre Umsicht und Maßhaltung zu Ansehen und Einfluß gelangte, ungemein reich illustrierte Monatsschrift (Jahresabonnement 20 Mk.) hat ihren XVII. Jahrgang eröffnet und im Geleitwort zu demselben namentlich der Ansicht Ausdruck gegeben, daß der neue Formenschatz zwar sehr groß und wichtig sei, noch viel wichtiger aber das Arbeiten mit ihm im Sinne der richtigen Raumdisposition, der Massen- und Flächenbehandlung, der dekorativen Effekte. — Diesem Streben soll vor allem der neue Jahrgang gewidmet sein. — Sein I. Artikel: „Ein neues Atelier für Wohnungskunst" redet deswegen (im Hinweis auf England) dem Ensemble das Wort; — der II. Artikel: „Farbe und Raumstimmung" predigt Ruhe und Geschlossenheit; — der III. Artikel „Die zehn Gebote für unser Heim" betont die Individualität; — der IV. Artikel: „die Mietwohnung" die Einfachheit. — „Aus den Schaufenstern der Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst" werden reichlich Proben mitgeteilt, ebenso aus „Wettbewerben"; bei manchen derselben sind die Formen und Glieder überaus simpel, stellenweise sehr schwer und massiv, so daß der Bildhauer fast ausgeschaltet ist, in der Gruppierung vornehmlich das Kunststück besteht. — In der Mannigfaltigkeit der Anregung und der entsprechenden Bilder liegt der Hauptvorzug dieses überaus strebsamen Organs. R.

Protokoll des am 21. Juni 1905 in München stattgehabten Kongresses zur Bekämpfung der Farben- u. Malmaterialienfälschungen. Ernst Reinhardt in München 1905. (Pr. 1,50 Mk.)

Der Münchener Kongreß hat aus den verschiedensten Fachkreisen, den wissenschaftlichen, technischen, wie praktischen, die berufensten Vertreter auf dem Gebiete der Farb- und Malstoffe vereinigt und, was diese in Vorträgen und Vorschlägen äußerten, zu einem sehr ausgedehnten Protokoll zusammengestellt. Da es alle einschlägigen Fragen in erschöpfender und verständlicher Weise behandelt, so ist es ein vortreffliches Aufklärungsmittel für die vielfachen hierbei interessierten Kreise. Da es zugleich für die vom Kongresse gewählte Kommission zur weiteren Prüfung der einzelnen Vorschläge und zur maßgebenden Fassung der eigentlichen Maßnahmen das Material in geschlossener Form bietet, so bereitet es die abschließenden Anweisungen vor, von deren Beobachtung manche ersprießliche Resultate zu erwarten sind für ein Gebiet, auf dem so viele Übelstände vorherrschen zum Nachteile aller, die mit Malerei und Anstrich aktiv oder auch nur passiv zu tun haben. K.

„Er zog mit seiner Muse" von Bernard Wiemann. Buchschmuck von Franz Hecker, Kösel in Kempten 1905. (Preis 3,50 Mk.)

Eine Geschichte, vielmehr eine Zusammenstellung von Geschichten, die im I. Jahrgang von „Hochland" erschienen und vom Leserkreis verschiedenartig aufgenommen ist. Auch der Rahmen, nämlich die Sommerfrische in einem alten Kloster, verbindet die einzelnen Schilderungen, in denen die Natur vorwiegt und die Menschen sich geltend machen, zu keinem einheitlichen Ganzen. Kurze Episoden, in denen manches Gemütvolle sich findet, wechseln mit längeren Erzählungen und Novellen ab, von denen „Beim Doktor am Skutarisee" und „Aus dem Leben eines Musikers" von besonderer Bedeutung sind. — Wo dieses hervorragende Erzählungs- nnd Schilderungstalent das richtige Milieu findet, vermag es sich weithin Geltung zu verschaffen. — Die zumeist landschaftlich gestimmten Vignetten sind das Erzeugnis eines geschickt geführten, fein arbeitenden Stiftes. L.

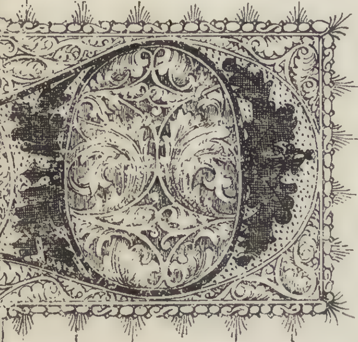
Altfränkische Bilder, 1906. Mit erläuterndem Text von Dr. Theodor Henner. Stürtz in Würzburg. (Preis 1 Mk.)

Dieser allmählich zu einer Art illustrierter Kunstchronik des Frankenlandes sich ausbildende Kalender trifft auch in seinem XII. Jahrgang wiederum den richtigen Ton wie in seinem Umschlage so in seinem Inhalt, seiner Ausstattung. Der Umschlag ist einem alten, wohl noch dem Schlusse des XIII. Jahrh. entstammenden Einband der Schönborn-Wiesentheitschen Bibliothek nachgebildet, der, mit grüner Seide überzogen, vorn ein in Horn (also äußerst selten verwendetem Material) reliefartig geschnitztes großes Medaillon der noch romanisierenden Figur der sitzenden Gottesmutter zeigt, rückwärts eine kleinere gravierte Engelfigur. — Unter den eingehend und ansprechend beschriebenen Denkmälern kirchlicher und profaner Art wechseln Bauten der spätromanischen, gotischen Renaissance-Periode mit Möbeln, Epitaphien, Figuren, die zumeist den nachmittelalterlichen Formenkreisen angehören. Auch an Gebäudegruppen und -Ansichten mit landschaftlicher Umgebung fehlt es nicht, und da gerade diese, bisher weniger gepflegt, eine schätzenswerte Abteilung zu werden versprechen, so möge daran der Wunsch nach möglichst großen Aufnahmen geknüpft werden, die event. schräg zu stellen wären. G.

Abhandlungen.

Die neue St. Pauluskirche in Köln a. Rh.

(Mit Lageplan und 5 Abbildungen.)



Der Kirchenvorstand der Pfarrkirche zum hl. Paulus in Köln schrieb am 15. Dezember 1903 unter den in Rheinland und Westfalen wohnenden oder geborenen Architekten einen Wettbewerb zwecks Erlangung von Entwürfen für eine katholische Pfarrkirche, auf dem in beigedrucktem Lageplan bezeichneten Platze, aus. Die Kirche sollte für 2400 Personen Raum bieten und außer den allgemeinen, das sonst übliche nicht übersteigenden Anforderungen sollte eine besondere Kapelle, dem Andenken des hochseligen Kardinals Paulus Melchers gewidmet, angegliedert werden. Der Baustil sollte romanisch oder gotisch sein. Der Wettbewerb hatte das Ergebnis von 78 Entwürfen. Das am 6. und 7. April 1904 zusammengetretene Preisrichterkollegium, bestehend aus dem Herrn Domkapitular Professor Dr. A. Schnütgen, Köln, Kgl. Professor Carl Hocheder, München, Reg.- und Baurat Dombaumeister Tornow, Metz, Pfarrer Peter Haas, Vorsitzender des Kirchenvorstandes von St. Paul in Köln und Architekten Adolf Nöcker, Stadtverordneter in Köln, verteilte die zur Prämiierung verfügbare Gesamtsumme in fünf Preise, und mit dem I. Preise wurde der vorliegende Entwurf ausgezeichnet. Der Kirchenvorstand von St. Paul beschloß, denselben durch den Unterzeichneten zur Ausführung bringen zu lassen.

Kurz und sachlich mögen in folgendem die künstlerischen Grundsätze, welche bei Aufstellung des Entwurfes leitend waren, ihren Ausdruck finden.

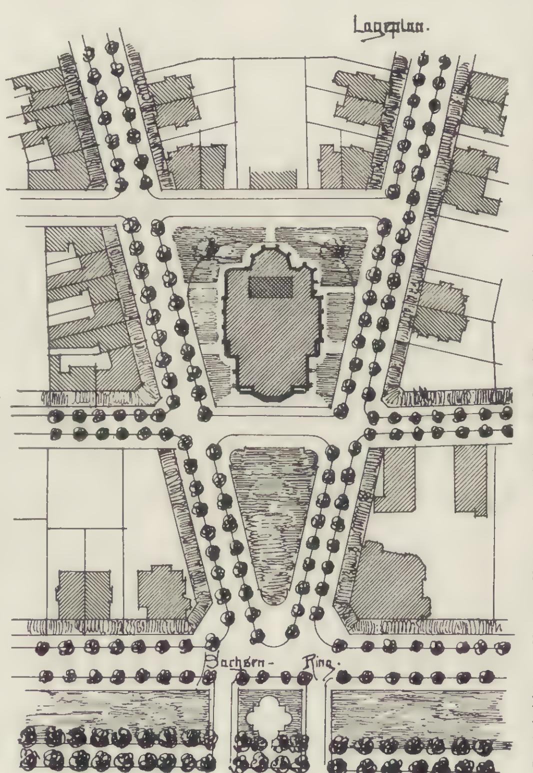
Es kann nicht geleugnet werden, daß die kirchliche wie auch profane Baupraxis des verflossenen Jahrhunderts in den weitaus meisten Fällen mehr die künstlerische Durchbildung des betreffenden Bauobjektes erstrebte, als daß sie ihr Augenmerk darauf richtete, dasselbe in seiner Gesamterscheinung mit der Natur bzw. seiner Umgebung, abgesehen von rein stilistischen Fragen, in innigere Beziehung zu bringen. Jedes Bauwerk ist von Einfluß auf die Physiognomie eines Straßen- oder Platzbildes; jeder Baukünstler hat die Pflicht, sich bestehenden Werten dieser Art von Fall zu Fall anzupassen, an einer Stelle unterzuordnen, anderwärts zu vervollständigen, gegebenenfalls zu steigern. Der für die Kirche bestimmte Bauplatz bildet hier mit der vorliegenden Gartenanlage, eingefaßt und scharf begrenzt durch schöne Baumreihen, ein geschlossenes Dreieck. Naturgemäß erscheint zur Betrachtung des gesamten Platzbildes die dem Sachsenring, dem schönsten Teile der durch die Kölner Neustadt gebildeten Ringstraße zu gelegene Dreieckspitze als die geeignetste. Es ist eine unumgänglich künstlerische Notwendigkeit, bei der Art der Aufstellung des Objektes in der Massenentwicklung, dem allmählich sich erbreiternden Platze zu folgen und zwar nicht allein in der Breiten- sondern auch in der Höhenentwickelung der verschiedenen Baukomplexe, mit anderen Worten, der Schwerpunkt der Baumasse muß nach hinten gelegt werden. Diese Anordnung gewährleistet allein schon aus physikalisch-optischen Gründen die Entstehung eines dem Auge wohltuenden übersichtlichen Gesamtbildes.

Diese Absichten wurden in vorliegendem Falle durch die Stellung des Hauptturmes über dem Chor erreicht. Wegen der großen Breitenausdehnung des Platzes an dieser Stelle ist eine bedeutende Breitenausdehnung des Turmes geboten und fand Beifall bei weitblickenden Kunstkennern und kompetenten Baukünstlern.

Das oben erwähnte, der Natur entnommene Prinzip, der Abstufung der Baumassen und Vorbereitung höherer Bauteile durch vorgelagerte niedere Bauteile, das sich von den Bauwerken der frühesten Kulturzeiten durch alle Stilepochen bis ins XIX. Jahrh. hinein verfolgen läßt, wurde nicht allein auf das Hauptschaubild angewandt, sondern konsequent für die gesamte Bauanlage durchgeführt. Auch sei bemerkt, daß der allgemein gültige Grundsatz befolgt wurde, wonach die einzelnen Teile eines

Gebäudes ihrem Werte entsprechend im Äußeren charakteristisch zur Geltung kommen müssen. Alles drängt zum Chor, dem Allerheiligsten, um hier in dem, das gesamte Bauwerk, den Platz und dessen Umgebung als maßgebendes Zentrum beherrschenden Turm, in machtvoller Weise auszuklingen.

Bei der Grundrißbildung wurde beabsichtigt, den weitaus größten Teil der Kirchenbesucher in einem breiten, gewölbten Mittelschiff zusammenzufassen. Die hierdurch bedingten gewaltigen Widerlager gegen den Gewölbeschub sind in ihrem unteren Teile zumeist in das Kircheninnere eingezogen und durchbrochen, wodurch neben dem Mittelschiff Verkehrszwecken dienende Gänge sich bilden, an welche sich wieder kapellenartige Nischen schließen.



Diese Kapellennischen, charakteristisch für spätgotische Kirchen, haben, außer dem malerischen Reiz, welchen dieselben der inneren Raumwirkung verleihen, große praktische Vorteile. Dieselben eignen sich vorzüglich zur Anbringung der Stationen. Kleinere Votivaltäre usw. finden hier wirkungsvolle Aufstellung, auch der Taufstein soll hier seinen Platz finden. Sie bilden stille abgeschlossene Andachtswinkel in dem weiträumigen Gotteshause.

Die drei letzten Joche vor dem Chor sind seitlich herausgezogen, wodurch der Laienraum sich hier bedeutend erweitert. Diesen drei erbreiterten Jochen sind polygonal gebildete Seitenaltarnischen angegliedert und bilden gewissermaßen das Querschiff. Bei weniger stark besuchtem Gottesdienst, besonders, wenn Mittelschiff und Chor nicht beleuchtet sind, werden die Querschiffe durch die Art ihrer Anlage eine in sich abgerundete Raumwirkung ergeben, wodurch sich die weniger zahlreichen Andächtigen in dem gewaltigen Kirchenraum nicht verlieren.

Die Kanzel soll auf der Evangelienseite am 4. Pfeiler aufgestellt werden. Dieselbe hat so eine sehr günstige Stellung, indem sie von allen Teilen des ausgedehnten Laienraumes nicht zu weit entfernt ist und besonders auch der Redner von fast jeder Stelle im Querschiff aus gesehen werden kann.

Die Beichtstühle befinden sich in den Querschiffen und haben hier, etwas abgesondert vom eigentlichen Hauptlaienraum, eine besonders schätzenswerte ruhige Lage. Sechs Beichtstühle sind vorgesehen, welche in besonderen Nischen, ebenfalls durch Einziehung der Strebepfeiler gebildet, aufgestellt werden.

Der geräumige Chor ist als halbes Zehneck geschlossen und wird in seiner bedeutenden Tiefe zu einer feierlichen Raumwirkung beitragen.

Dem Wunsche des Pfarrherrn entsprechend sollen hier auch Bänke für die Kinder aufgestellt werden.

Rechts vom Chor ist die Paulusgedächtniskapelle angeordnet, welche sowohl mit diesem, wie auch mit dem Querschiff in direkter Verbindung steht. Auch im Äußeren hat dieselbe ein besonderes Portal mit kleiner Vorhalle.

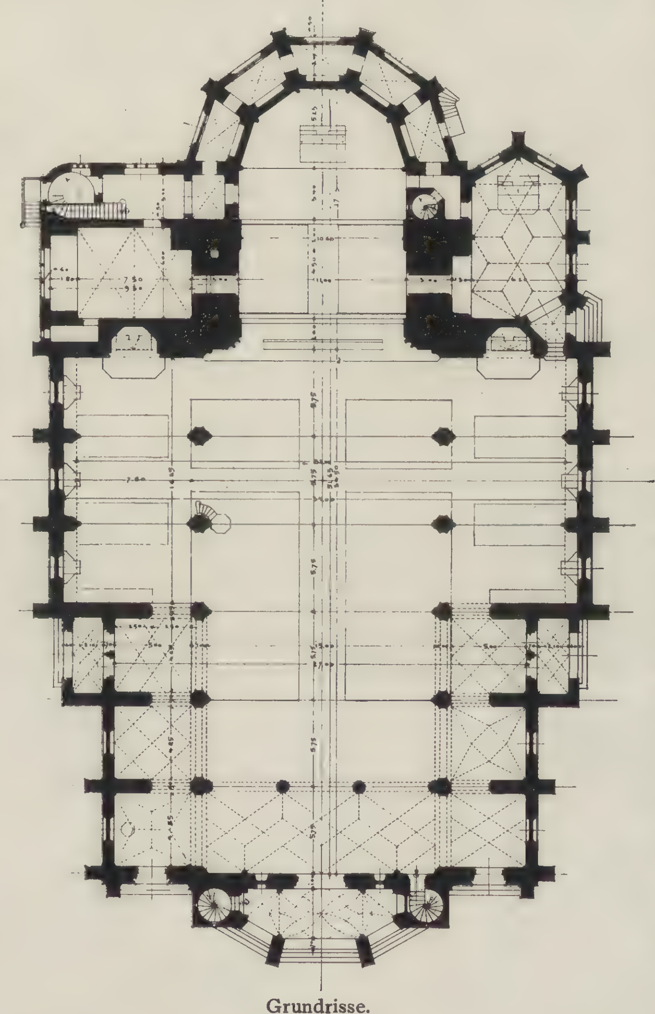
Außer ihrer Bestimmung als Gedächtniskapelle kann dieselbe eventuell bei weniger besuchtem Gottesdienst, auch zu Trauungen und Unterrichtszwecken usw. praktisch benutzt werden, wie die Aufstellung eines Beichtstuhles für Schwerhörige hier empfehlenswert erscheint. Im Äußeren fügt die Kapelle sich malerisch in die Gruppierung des Bauwerkes ein.

Die Sakristei, mit Rücksicht auf das noch zu erbauende Pfarrhaus, linksseitig geplant, besteht aus Knaben- und Priesterraum. Der äußere Eingang liegt in dem Treppenturm, der

im unteren Teil als Vorhalle zur Sakristei ausgebildet ist und auch einen Abort erhalten wird.

Die Priestersakristei ist gewölbt und wird mit tiefer Fensternische, vorzüglich zur wirkungsvollen Aufstellung des Ankleidetisches geeignet, in der Raumwirkung würdig und stimmungsvoll sein. In besonderem diebessicherem Raum können wertvolle Geräte und Schriftstücke aufbewahrt werden. Auch eine Einrichtung soll getroffen werden, die während des Gottesdienstes gesammelten Gaben vom Querschiff aus durch Einschütten in eine opferstockartige Nische, direkt in diesen Raum zu bringen.

Der über den beiden Sakristeien befindliche Saal wird Versammlungszwecken usw. dienen. — Die für eine große Stadtkirche unumgänglich notwendigen Nebenräume zur Unterbringung von Paramentenschränken, Fahnen usw. wurden durch den den Chor umgebenden Umgang gebildet und vermitteln zugleich eine Verbindung mit der Paulusgedächtniskapelle und der dort befindlichen Wendeltreppe für die oberen Turmgeschosse, im Falle beim Gottesdienst das Überschreiten des Chores unerwünscht ist. Im Äußeren bildet dieser Umgang ein treffliches Motiv zur Erreichung der eingangs erwähnten künstlerisch leitenden Absichten beider Planung. Die Orgelbühne ist in der ganzen Breite des Mittelschiffes geplant und durch 2 Wendeltreppen erreichbar. Dieselbe bietet Raum zur Aufstellung eines großen Orgelwerkes; auch ist für einen zahlreichen Sängerchor Raum genügend vorhanden. Bemerkt sei, daß die eine der erwähnten Wendeltreppen vom Kircheninneren, die andere von der dem Hauptportal vorgelagerten offenen Vorhalle zugänglich ist.



Grundrisse.

Eine detailliertere Beschreibung des Bauwerkes in Grundriß und Aufriß kann wohl in Rücksicht auf die beigefügten Abbildungen unterbleiben. Bemerkt sei nur, daß die künstlerische Ausbildung der Einzelform sich an die Formensprache des XV. Jahrh. anlehnt und bei der Detaillierung Originalität und größte Mannigfaltigkeit erstrebt wird.

Im Äußeren soll die Kirche durchweg in Werkstein hergestellt werden. Lauterecker Sandstein (Pfalz) wird mit Ausnahme des aus Basaltlava hergestellten Sockels zu den Architekturgliedern usw. verwandt; aus grobkörnigem Tuffstein der Brüche bei Ettringen wird die Verblendung in malerischem Fugenwechsel erstellt.

Die bestimmten, aber nicht zu starken Farbenunterschiede dieser Materialien, alles in aufgeschlagener Bearbeitung, sollen die malerische Abwechselung im Äußeren unterstützen, die Architekturteile hervorheben, die besonders beanspruchten Mauerteile charakterisieren.

Die Dächer der Kirche werden mit Moselschiefer in rheinischer Deckung gedeckt, die Dachung des Hauptturms und Dachreiters soll in Kupfer ausgeführt werden.

Der erste Spatenstich geschah im Herbst vergangenen Jahres. Tiefer, als ursprünglich

gedacht, lag die tragfähige Bodenschicht, weshalb die Fundamentierungsarbeiten längere Zeit als vorgesehen in Anspruch nahmen; es steht jedoch zu erwarten, daß das gesamte Bauwerk stampfbeton ausgeführt, während die Hintermauerung der aufsteigenden Werksteinfronten, mit welchen am vorderen Teil bereits begonnen wurde, in Ziegelmauerwerk hergestellt wird.

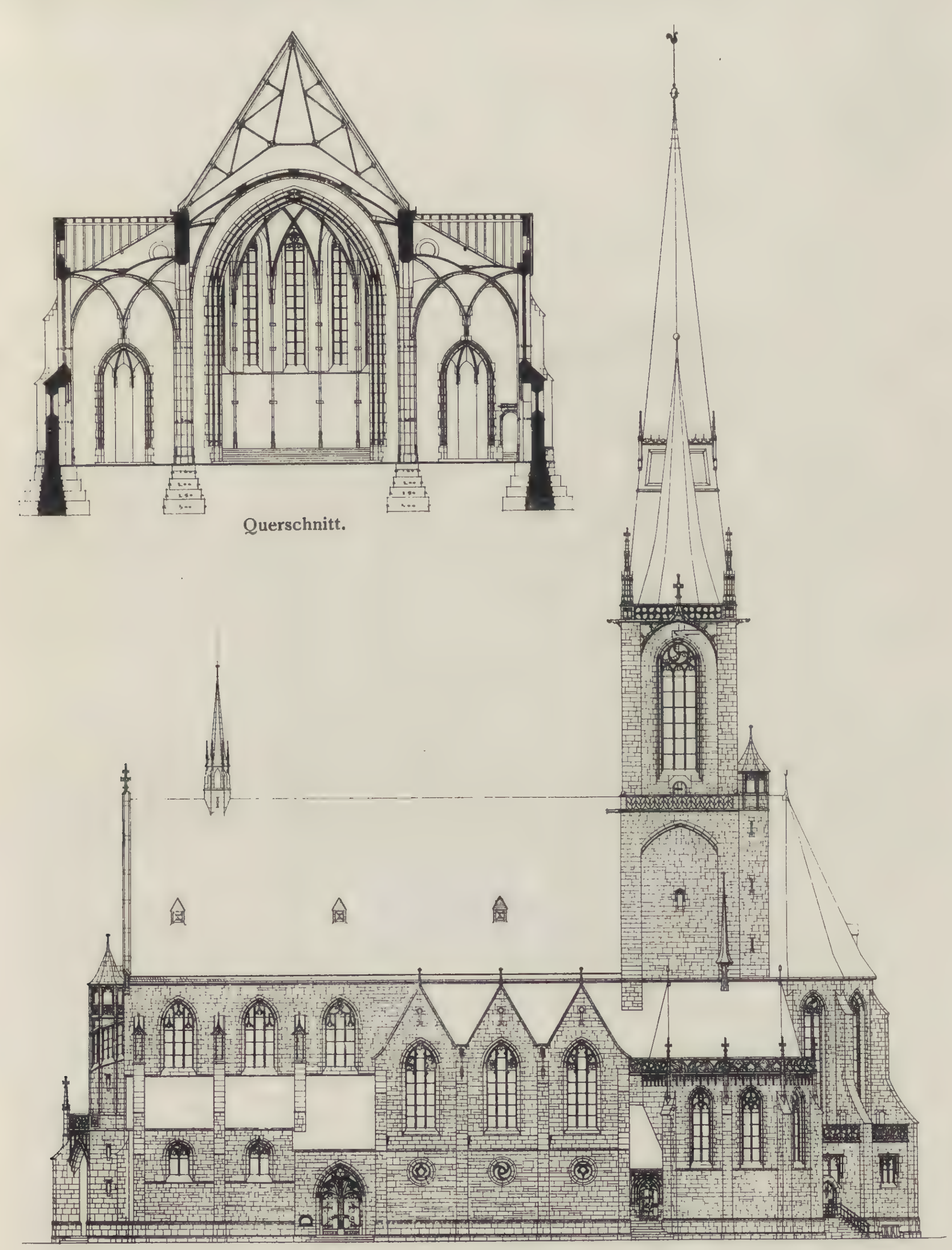


Vorderansicht. Choransicht.

am 1. April d. J. in allen Teilen bis Sockelhöhe gediehen ist. Heute bereits ist der Grundriß in seinen hauptsächlichsten Abmessungen zu übersehen. Die sämtlichen Fundamente der Kirche und des Turmes wurden in Zement-

Besonders hervorgehoben sei, daß die Kirche mit einer Ventilations- und Zirkulationsluftheizung versehen wird. Die hierzu benötigten Heiz- und Kohlenkeller befinden sich unter dem Chor. Bei dem gewählten System strömt

frische Außenluft, vorher erwärmt und mit beliebigem Feuchtigkeitsgehalt versehen, in die



Querschnitt.

Seitenansicht.

Kirche. Im Sommer wird ausgiebige Ventilation durch die unterirdischen Warmluftzüge und den Frischluftkanal erzielt.

Die Vollendung der neuen St. Pauluskirche, der vierten katholischen Pfarrkirche in der Kölner Neustadt, ist für das Jahr 1908 zu erwarten.

Köln. Stephan Mattar.

Miniaturen aus Prüm.

(Mit 15 Abbildungen und 2 Initialen.)

(Schluß.)

Die 722 von Bertrada gestiftete, von König Pippin (753), Karl dem Großen, Kaiser Lothar und andern reich begüterte Abtei Prüm zeichnete sich vom IX. bis zum XII. Jahrh. durch wissenschaftlichen Eifer aus. Unter Abt Marquard († 853) wurden zu Prüm für den Abt Lupus zu Ferrieres, der dort als Mönch gelebt hatte, unter anderm die Werke des Suetonius und des Flavius Josephus abgeschrieben.[20]) Wandalbert verfaßte dort das Leben des hl. Goar und sein berühmtes Martyrologium (848), Regino, der 892 bis 899 als Abt regierte, seine Chronik und mehrere theologische Abhandlungen, Potho aber um 1152 zwei größere Werke.[21])

Zweifelsohne hat das Kloster vom VIII. Jahrh. an bis wenigstens ins XIV. gute Schreiber und Miniatoren besessen. Ja die Nonnen von Niederprüm schrieben noch im XV. Jahrh. Bücher.[22]) Doch wurden in jüngster Zeit der Prümer Schreibstube zwei illustrierte Handschriften zugewiesen, die nicht aus derselben stammen, zuerst ein wertvolles Evangelienbuch des X. Jahrh., das bereits von Lamprecht und Keuffer als ehemaliges Eigentum der Kirche Maria ad martyres bei Trier erkannt worden ist. Eine von Wyttenbach dem ersten Band beigefügte Bemerkung hat noch jüngst dazu verleitet, es bei der Ausstellung zu Düsseldorf als ein aus Prüm stammendes Werk zu bezeichnen.[23])



Abb. 8. Widmung der Kirche von Prüm.
(Aus dem Prümer Güterverzeichnis.)

Auch ein Lektionar in der Bibliothek des Grafen Schönborn zu Pommersfelden, das Lamprecht und andere als eine Arbeit der Prümer Mönche ansahen, ist nach Swarzenski im X. Jahrh. in Regensburg geschrieben und mit zwei Zierseiten ausgestattet worden.[24])

Eine sicher in Prüm geschriebene und mit Miniaturen ausgestattete Handschrift ist das Registrum Prumiense des Koblenzer Staatsarchivs.[25]) Es wurde

---

*) Die Initiale ist dem Trierer Tropar entlehnt.

[20]) Lupi epistola 10. et 91. Ob der von Lupus erwähnte Maler Hilperich, welcher Tafeln für Seligenstadt lieferte, in Prüm lebte, läßt sich aus ep. 60 nicht klar ersehen. Migne, »Patrol. lat.«, CXIX, 453, 521, 566.

[21]) Marx, »Geschichte des Erzstiftes Trier«, I, 2. Abt. (Trier 1860), 301 f.

[22]) A. a. O. 479 f. Die Statuten der Benediktinerinnen zu Prüm sagten: „Die Werke aber, welche die Susteren thun sollen, seynt diese: schnyden, nehen, stricken, webpen, Bucher schrieben. Das allernützlichste ist das schriben, dan es am allermeisten der Geistlichkeit nahet. Und ander noth dürftige Dyng sollen sie wirken."

[23]) Lamprecht, »Initial-Ornamentik«, (Leipzig 1882), n. 14, S. 27; Keuffer, »Verzeichnis der Handschriften der Stadtbibliothek zu Trier«, I, (Trier 1888), n. 23, S. 25 f.; »Katalog der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf«, (1904), 2. Aufl., n. 512a, S. 174.

[24]) »Archiv für ältere deutsche Geschichts-Kunde«, IX, 534 f; Lamprecht, a. a. O n. 19, S. 27; Falk, »Bibelstudien, Bibelhandschriften und Bibeldrucke in Mainz«, (Mainz 1901), 122 f., 314 f.; Swarzenski, »Regensburger Buchmalerei«, (Leipzig 1901), 41 f.

[25]) Marx, a. a. O. 279 f. und 320; Lamprecht,

1222 verfaßt von Caesarius, der ehedem Abt von Prüm gewesen war, seine Würde niederlegte und in Heisterbach mit dem berühmten Caesarius von Heisterbach als Cistercienser lebte. Der Verfasser gibt unter Benutzung älterer Quellen ein Verzeichnis der Güter und Rechte Prüms. Das Werk ist, wie die letzte Miniatur dartut, nach des Caesarius Tode unter dessen zweiten Nachfolger, Friedrich von der Leyen (1220 bis 1245) abgeschrieben und mit Miniaturen versehen worden. In der ersten Miniatur widmen, wie Abbildung 8*) dartut, König Pippin und Kaiser Karl der Große dem Erlöser die Kirche von Prüm.

Auf Pippins Inschriftband stehen die Worte: Dne. dileximus decorem domus tue et locum habitationis glorie tue et ad serviendum nomini tuo ecclesiam primum fundavimus et pluribus possessionibus ac libertate donavimus necnon et ipsam cum personis (etc).

Karls Inschrift sagt: Per tempora futura haeredibus nostris usque in finem Romani imperii protegendam et conservandam scripto atque nostris privilegiis commisimus.

Der Erlöser antwortet: Venite benedicti patris mei, possidete regnum, quod vobis paratum est ab origine mundi. Quod uni ex minimis meis fecistis, mihi fecistis (Matth. 25, 34 et 40).



Abb. 9. Begräbnis Lothars.
(Aus dem Prümer Güterverzeichnis.)

Die zweite Miniatur (Abb. 9) zeigt, wie zwei Benediktiner den Kaiser Lothar, welcher 855 in Prüm Mönch wurde, aber schon nach sechs Tagen (am 29. September) starb und im Chore der Abteikirche bestattet wurde, ins Grab legen. Ein Bischof segnet die Leiche ein.

Aus dem Buche, das ihm ein Diakon entgegenhält, liest er die Worte: Anima domni Lotharii imperatoris, fratris nostri, requiescat in pace. Amen.

Hinter dem Diakon steht Abt Egil mit einem Hirtenstabe, von fünf Mönchen begleitet.

In der dritten Miniatur wird der hl. Benedikt verehrt vom Abte Friedrich von der Leyen († 1245) und von Caesarius, dem Verfasser des Registrum, der unten in halber Gestalt aus dem Grabe sich erhebt (Abb. 10).

Unter der Miniatur steht der Name des Abtes: Fridericus peccator atque abbas Prumiensis ecclesie sive monasterii. Durch sein Inschriftsband fleht er: Ora pro me, beate pater Benedicte, ut quod possibilitas mea minus habet (?) possibile, gracie sue adjutorio Dominus Deus dignetur supplere et me ad vitam eternam perducere. Amen.

Cesarius, quondam abbas, pie memorie: Deus propitius esto mihi peccatori. Der hl. Benedikt sagt dem Abte: Frater, studeas, magis prodesse, quam preesse, quia qui bene ministrat, bonum gradum sibi acquirit. Neben der Miniatur stehen beim hl. Benedikt die Worte: Sanctus Benedictus, monachorum precipuus atque sanctissimus.

Etwa drei oder vier Jahrzehnte älter als das Registrum ist das Chartularium Prumiense in der Stadtbibliothek zu Trier. Wegen der vergoldeten, gravierten Platten seines Einbandes wurde es ehedem Liber aureus Prumiensis genannt. Es enthält Abschriften der Prümer Urkunden, zeigt in Federzeichnungen Herrscher aus dem Stamm der Merovinger und Karolinger, sowie in einer größeren Miniatur[26]) Papst Nikolaus und Kaiser Ludwig den Frommen, welche nebeneinander thronen, indem sie

a. a. O. n. 117 und 118. Ein Abdruck des Registrum bei Hontheim, »Historia Treverensis« I., (Augustae Vind. 1750), 661 s.

*) Alle Abbildungen sind nach Aufnahmen des P. Jos. Braun hergestellt.

[26]) Die Miniatur des Chartular zu Trier hat Ramboux in seinen »Beiträgen zur Kunstgeschichte des Mittelalters« (Cöln 1860), veröffentlicht. Sie ist nach dessen Zeichnung gegeben in Mariott, »Vestiarium christianum«, (London 1868), pl. XXXIX. Die Deckel des Chartular sind abgebildet bei Ernst aus'm Weerth, »Kunstdenkmäler in den Rheinlanden« III., (Bonn 1868), Tafel 61. Über die Handschrift, vgl. Schorn, »Eiflia sacra« II., (Bonn 1889), 399.

das Buch halten, worin die von ihnen für Prüm erlassenen Schriftstücke vereichnet sind.

Eine etwa zweihundert Jahre jüngere Kopie dieses Chartular im Staatsarchiv zu Koblenz hat vier Miniaturen. Eine gibt das ebengenannte Bild des Trierer Exemplars wieder (Abb. 11). Zwei weitere zeigen in ähnlicher Art Bilder von Herrschern, denen Prüm seinen Grundbesitz verdankte. Vielleicht sind alle aus dem Trierer Original kopiert, das also ehedem viele Bilder gehabt, aber mehrere verloren hätte. Eigenartig ist die Miniatur, worin König Pippin und Kaiser Karl neben dem thronenden Erlöser, dem Patron der Abtei Prüm, stehen. Ersterer widmet ihm die Kirche, letzterer das Chartular (Abb. 12). Die Inschriften lauten: *Pippinus, rex Francorum. Imperator Karolus, rex Francorum, a Deo coronatus.* Christus sagt: *Ego me diligentes diligo. Venite benedicti Patris mei, percipite regnum.* Diese Miniatur und ihre Inschriften sind auffallenderweise ziemlich genaue Kopien der auf dem vordern Deckel des Trierer Chartulars gravierten Zeichnung. Sie ist wohl nach 1400 ausgeführt worden. Ob sie ein getreues Bild der damaligen Abteikirche von Prüm gibt, ist nicht leicht zu entscheiden. In der früheren Miniatur ist diese Kirche dargestellt mit einem Mittelturm, während sie hier ohne solchen Turm ist und eine von zwei Türmen flankierte Fassade hat. Nach alten Nachrichten soll die aus karolingischer Zeit stammende, im XI. Jahrh. umgebaute und 1063 geweihte „prachtvolle" Kirche, „die goldene" genannt worden sein und eine „innere mit vergoldetem Kupfer bekleidete Kuppel" gehabt haben.[27])

Wie das Chartular, so wurde auch das Register kopiert, jedoch erst im Beginn des XV. Jahrh., also an zweihundert Jahre nach Vollendung des jetzt in Koblenz aufbewahrten Exemplars. Diese Kopie ruht jetzt in der Trierer Stadtbibliothek. Sie ist verziert durch vier Miniaturen. Die drei ersten sind freie, in den Stil der Gotik umgesetzte Nachahmungen der in den Abbildungen 8, 9 und 10 gegebenen Koblenzer Darstellungen.

Eine vierte Miniatur der Trierer Kopie hat uns wohl eine aus dem Koblenzer Exemplar jetzt verschwundene Szene erhalten. Wir sehen in derselben, wie Papst Innocenz II., welcher einen Kreuzesstab hält, eine 1133 ausgestellte Urkunde dem Abte Albero von Prüm (1131 bis 1136) überreicht.



Abb. 10. Verehrung des hl. Benedict.
(Aus dem Prümer Güterverzeichnis.)

Vergleicht man die in Abbildung 8 gegebene Vorlage der ersten Miniatur mit ihrer Kopie in Abbildung 13, so sind die Personen und die Inschriften dieselben, aber die feste Kraft der Arbeit des XIII. Jahrh. ist in der Leistung des XV. Jahrh. verschwunden. Dagegen erscheinen die um zweihundert Jahre jüngern Nachbildungen feiner, naturwahrer und lebensvoller. Sie bieten einfache, mit hellen, leicht aufgetragenen Farben ausgefüllte Federzeichnungen. Selbst das schwarze Benediktinerkleid ist in ihnen weiß geblieben, nur mit viel Schwarz modelliert. Alle vier Bilder erinnern an Wandmalereien und sind vielleicht von einem Künstler ausgeführt, der als Wandmaler tätig war. Ob er ein Mönch der Abtei Prüm war, ist fraglich.

Viel schöner als „das goldene Buch" von Prüm ist das ebenso genannte Chartular von Echternach. Sein ursprünglicher Text wurde 1191 begonnen. Das in der Düsseldorfer Ausstellung gezeigte Exem-

[27]) Schorn, a. a. O. 352 und 396.

plar[28]) wird aber erst im ersten Viertel des XIII. Jahrh. entstanden sein. Sein bestes Bild, eine außerordentlich feine Federzeichnung, stellt Pippin und Emma dar, welche die Echternacher Kirche so halten, wie Pippin und Karl diejenige von Prüm in den Abbildungen 8 u. 13 tragen. Sie sind aber nicht stehend, sondern thronend dargestellt. Weitere, teils in Deckfarben, teils in Federzeichnungen im Beginn des XIII. Jahrh. ausgeführte Miniaturen zeigen eine Königin mit einem Bischof, dann zwei Könige, endlich wiederholt einen einzelnen Herrscher. Alle thronen. Sie sind so trefflich gezeichnet und koloriert, daß sie klar dartun, wie weit Echternachs Kunst auch im XIII. Jahrh. diejenige von Prüm überflügelte.

Wäre das aus Berlin zur Düsseldorfer Ausstellung gesandte Meßbuch[29]) aus Prüm, in der genannten Abtei geschrieben und ausgemalt, so würde es freilich für das XIV. Jahrh. einen so großen Aufschwung jener Abtei beweisen, daß Echternach vor ihr zurücktreten müßte. Daß das Missale für Prüm angefertigt wurde, beweisen einerseits viele seiner Bilder, worin Benediktinermönche dargestellt sind, anderseits die Meßformulare und der Kalender, worin zum 25. Juli das Fest der Weihe der Kirche des Erlösers angegeben ist. Der Maler ist in Lothringen oder in Frankreich gebildet worden und ahmt die schönen, damals in Metz und Paris entstandenen Miniaturen nach.

Abb. 11. Papst Nikolaus u. Kaiser Ludwig.
(Aus dem Chartular von Prüm.)



Abb. 12. Widmungsbild.
(Aus dem Chartular von Prüm.)

Er gibt feste Konturen, benutzt reine Deckfarben, zeichnet besonders die Gesichter sehr fein. Er folgt, wie auch andere taten, der für die damaligen Prachthandschriften der französischen Großen herrschenden Mode und überträgt sie aus weltlichen Handschriften in das für eine Benediktinerabtei bestimmte Meßbuch. Wie nämlich die Ränder jener französischen Bücher mit sogenannten Drôleries, Karrikaturen und geistreich gegebenen Genreszenen ausgestattet wurden, so setzt er in die Initialen und an die Anfänge neuer Abschnitte seiner Handschrift feine Miniaturen, worin er religiöse Gegenstände schildert, auf den Rand aber neben religiöse Sachen die drolligsten Figuren. So finden wir S. 11 in der Initiale Kain und Abel, unten im Rande Affen und Füchse, S. 13 beim Beginn des Kanons einen am Altar betenden Priester (Abb. 14), darunter einen Mönch mit Tierfüßen, daneben ein Bild der von einem Benediktiner verehrten Madonna. S. 17, bei den Worten: „Ad te Domine levavi animam meam", erhebt David kniend auf seinen Händen ein kleines, die Seele sinnbildendes, unbekleidetes Kind. Er nimmt überdies, um Gott, der oben im Brustbilde erscheint, zu grüßen, die Krone vom Haupte. Ihm gegenüber öffnet ein Tierkopf seinen Rachen. S. 33 umschließt die Initiale ein Bild der Geburt Christi, der Rand zeigt zwei schöne musizierende Engel, zwei kämpfende Ritter, zwei an Blättern nagende Hasen und einen von zwei Hunden verfolgten Hirsch. S. 131 hat der Miniator den Einzug Christi in Jerusalem in die Initiale gemalt, auf den Rand zwei Propheten, zwei gekrönte Sirenen (einen

[28]) Kunsthistorische Ausstellung, n. 544, Eigentum der Herzoglichen Hofbibliothek zu Gotha I, 71. Eine Abbildung der oben genannten Federzeichnung in »Stimmen aus Maria-Laach«, LXVII. (1904), 177.

[29]) Ausstellung zu Düsseldorf, (1904), N. 553 a; Berlin, Kgl. Bibliothek, Ms. theol. lat. fol. 271.

Mann mit seiner Frau) und einen von Hunden gehetzten Hasen. S. 233 thront in der Initiale die hl. Anna mit ihrer Tochter. Eine Frau schüttet Wasser in ein Becken zum Bade und versucht mit der Hand, ob es warm genug sei. Der Rand zeigt eine in einem Tierleib endende Frau, welche gegen zwei ebenso endende Mönche Pfeile abschießt, und zwei kniende, Kerzen tragende Engel neben der Gottesmutter. S. 202 steht bei der Messe der Kirchweihe ein Bischof vor einem Kirchenportal, unten auf dem Rande aber in ungewöhnlich großer Gestalt ein halb nackter Mann, der die Feier durch kräftiges Blasen in zwei Posaunen zu erhöhen sucht (Abb. 15). S. 198 ist die Heimsuchung Elisabeths durch Maria in der Initiale geschildert. Auf dem Rande steht der hl. Benedikt und kämpfen zwei in Tierleibern endende Ritter gegeneinander. S. 188 enthält die Initiale die Darstellung Christi. Der Rand bietet schwebende Engel und den sehr lebenswahr geschilderten Streit eines Mannes mit seiner Frau.

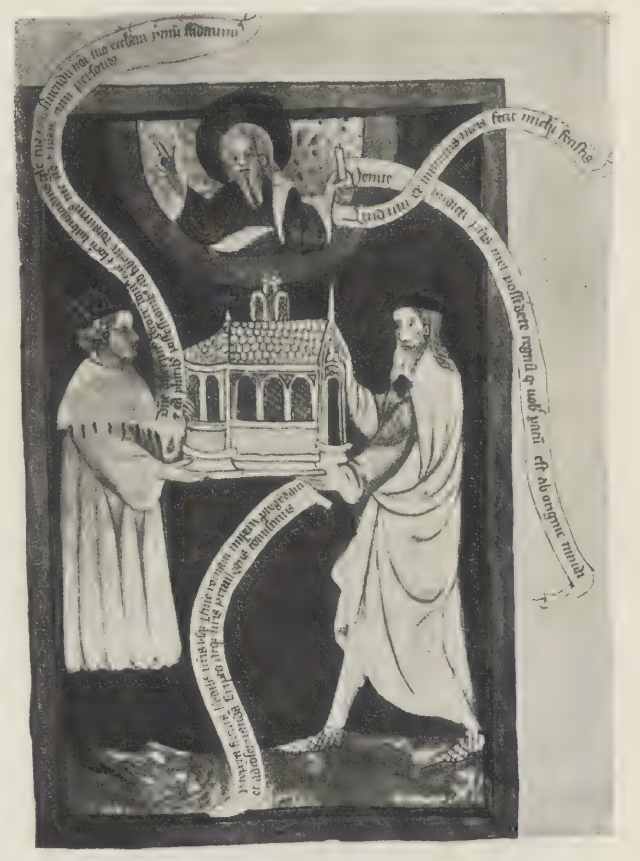


Abb. 13. **Widmung der Kirche von Prüm.**
(Aus der Kopie des Prümer Güterverzeichnisses in Trier.)

Das Buch ist mit einer Menge ähnlicher Minaturen geziert. Das Brevier des Trierer Erzbischofes Balduin von Luxemburg († 1354), das die Koblenzer Gymnasialbibliothek zur Düsseldorfer Ausstellung (N. 553 c) gesandt hatte und das dort neben dem Missale aus Prüm lag, ist feiner und spitzer ausgeführt, bevorzugt noch mehr die Karrikaturen. Letztere sind aber nicht so geistreich ausgeführt und, um in das kleinere Buch zu passen, in viel kleinerm Maßstabe gehalten. Sie verraten aufmerksame Beobachtung der Natur. Beispielsweise läuft auf dem Blatte, dessen Initiale Christi Himmelfahrt darstellt, eine Frau hinter einem Waldmenschen her, welcher ihr ein Kind raubte. Dann schießt ein Mann mit einem Pfeil nach einem Vogel. Bei der Initiale mit dem Bilde der Auferstehung Christi sitzt unten eine spinnende Frau neben einer brütenden Henne.

Beide Bücher sind Zeugen starker Verweltlichung der hohen Kirchenfürsten des XIV. Jahrh. Schon Potho von Prüm hatte in einer Schrift um die Mitte des XII. Jahrh. geklagt, Söhne vornehmer Familien wollten Bischöfe und Prälaten werden, mehr um vorzustehen, als um zu nützen. (Ut Ecclesiae Dei magis praesint, quam prosint.) Abt Friedrich wird darum, wie wir sahen (Abb. 10, Sp. 47/48), vom hl. Benedikt ermahnt, zu nützen, nicht nur zu regieren. Den Grund des Verfalls gibt Potho in dem Satze: „Religio peperit nobis divitias; sed filia devoravit matrem". „Frömmigkeit gebar uns Reichtümer; aber die Tochter hat die Mutter verzehrt". Während seine Abtei in ihrer Blütezeit 300 aus den vornehmsten Geschlechtern stammende Mönche zählte, hatte sie 1361, also um die Zeit als jenes Missale entstand, nur mehr 16. In einem damals abgeschlossenen Vertrage wurde das Vermögen geteilt. Der dem Abt zufallende Anteil (er betrug im XVIII. Jahrh. jährlich 36 000 Reichsthaler) sollte zu dessen Unterhalt, zur Repräsentation, sowie zur Beschaffung der Kirchensachen, Paramente, Bücher und dergleichen dienen. Der Rest (im Jahre

1361 4000 Goldgulden jährlich) sollte zum Unterhalte der Mönche verwendet werden, deren Zahl auf 25 berechnet wurde.[30]) Die älteren hier abgebildeten Miniaturen erinnern noch an glücklichere Zeiten, in denen ernste Klosterzucht herrschte, die Mönche darum ihre Bücher selbst schrieben und ausmalten. Ob die im XIV. und XV. Jahrh. entstandenen Bücher von Prümer Mönchen geschrieben und mit Miniaturen ausgestattet wurden, ist fraglich. Es ist ja nicht ausgeschlossen, daß einer der wenigen Mönche oder eine Nonne von Niederprüm in Frankreich sich zu hoher Kunstfertigkeit bildete und für den Abt, der die Bücher zu besorgen hatte, arbeitete.

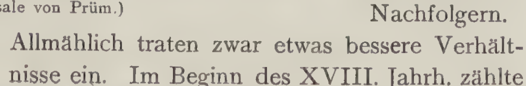
Abb. 14. Kanonbild.
(Aus einem Missale von Prüm.)

Noch die Bilder der Koblenzer Kopie des Chartularium lehnen sich stark an ihre romanischen Vorbilder an (Abb. 11 und 12), obwohl die Formen gotisiert wurden. Sie sind Nachzügler aus der Einsamkeit der Eifel, in deren Mitte Prüm liegt. Das Missale und die Trierer Kopie des Registrum sind reife Früchte der gotischen Miniaturmalerei und Zeugen eines neuen Geistes, der in Prüm eingezogen war. So geben unsere Abbildungen gleichsam Spiegelbilder der Geschichte der großen Abtei. Durch die Gunst deutscher



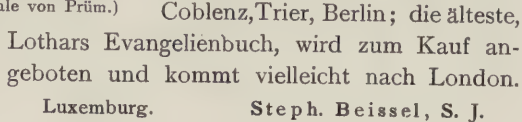
Abb. 15. Randzeichnung.
(Aus einem Missale von Prüm.)

Könige und Kaiser war sie in der wilden Einsamkeit des Eifeler Waldes aufgeblüht und kräftig geworden. Sie hatte die Umgegend bevölkert, war aber von der Kultur, die ihre Mönche verbreitet hatten, und vom Reichtum verführt worden. Mit der alten Strenge verlor sie ihre eigentliche, in der Religion liegende Kraft. Weil sie sich den Moden der vornehmen Gesellschaft anbequemte, ging sie zugrunde. Im Jahre 1574 übertrug Papst Gregor XIII. die Würde eines Abtes von Prüm dem Kurfürsten von Trier und dessen Nachfolgern.



Allmählich traten zwar etwas bessere Verhältnisse ein. Im Beginn des XVIII. Jahrh. zählte die Abtei etwa 30 Mönche, welche eifrig den Gottesdienst besorgten und studierten. Karl d. Gr. hatte, wie eine Inschrift der in Abb. 8 gegebenen Miniatur sagt, die Rechte und Einkünfte der Abtei seinen Erben und Nachfolgern empfohlen, um sie zu schützen bis zum Ende des Römischen Reiches.

Die französische Revolution brachte dem Reiche, dem Kurfürstentum und der Abtei nach fast tausendjährigem Bestande ein jähes Ende. Prüms beste Handschriften gelangten nach Paris, Coblenz, Trier, Berlin; die älteste, Lothars Evangelienbuch, wird zum Kauf angeboten und kommt vielleicht nach London.



Luxemburg. Steph. Beissel, S. J.

[30]) Schorn, a. a. O., S. 362, 371.

Der alte Kölner Dom.

(Mit Grundriß.)



u der Frage, ob die Kirche, welche über dem (im vorigen Jahrgange dieser Zeitschrift, Sp. 333/334 veröffentlichten) Widmungsblatt des Hillinschen Evangeliars als Baldachin abgebildet ist, den alten Kölner Dom darstellt, möchte ich folgendes bemerken:

Die Zeichnung, welche Essenwein [1]) auf Grund der beregten Miniatur von dem alten Kölner Dom entworfen hat, dürfte nicht richtig sein. Dieselbe verändert durch die Auffassung der beiden Turmdächer jenseits des Langschiffsdaches als Vierungstürme die Miniatur völlig und entzieht ihr wahrscheinlich einen Hauptbeweis dafür, daß hier in der Tat der alte Kölner Dom dargestellt ist.

Daß die beiden (?) Kreuzflügel nicht so hoch wie das Mittelschiff sind, erinnert an die Einhardsbasilika zu Steinbach-Michelstadt und will mir als eine besondere Eigenart der Kirchen jener Zeit erscheinen. Die Einhardsbasilika ist 821 geweiht worden, der alte Kölner Dom wahrscheinlich von Hildebold († 810) angefangen und von Willibert 874 geweiht worden. Sie sind also gleichzeitig entstanden.

Graf [2]) hat allerdings nachgewiesen, daß die ausgebildete kreuzförmige Basilika schon um 550 eine Erfindung des jungen Frankenreiches gewesen ist, auch der Grundriß von St. Gallen um 830 zeigt ein völliges Kreuzschiff, aber in den wenig ausgebildeten Kreuzschiffen, die später kaum wieder auftreten, sehen wir sicher ein uranfängliches Vorgehen zur Ausbildung einer Kreuzanlage. Darum dürfen gerade die niedrigen Querflügel der Miniatur nicht ausgemerzt werden. Dazu kommt, daß in der Beschreibung des alten Domes nach dem Brande vom 30. April 1248 weder Vierungstürme noch Kreuzflügel Erwähnung finden. Letztere wären aber wohl sicher mit ihren oberen Fenstern verzeichnet worden, wie dies im Längsschiff geschehen ist: „In lateribus vero superiores fenestrae fuerunt viginti quatuor hinc et hinc." [3])

Auch in den Vorschriften des Kalendariums der Domkustodie über die Beleuchtung des Domes findet sich nirgends der Hinweis auf ein Kreuzschiff.[4]) Dagegen wird das frühere Vorhandensein der beiden Türme neben dem Peterschor, wie sie die Miniatur zeigt, durch die Aufzählung der Fenster nach dem Dombrande von 1248 bezeugt. Daselbst heißt es:

„Item versus altare sancti Severini, quod situm apud ianuam per quam de ecclesia ad gradus beatae Mariae intratur ad maiorem, ubi quondam una turris, fuerunt quinque fenestrae et una super altare.

Item versus altare Cosmae et Damiani in dextero latere, ubi quondam turris altera, fuerunt quinque fenestrae et una super altare." [5])

Es dürfte also keinerlei Grund vorliegen, die Miniatur so einschneidend zu verändern, wie es der Essenweinsche Vorschlag tut; man hat sie zu nehmen wie sie ist. Darnach stehen an der Südseite des Domes, welche auch damals die Hauptschauseite war, zwei Turmbauten, die wahrscheinlich das Geläute bargen, für das die runden Türme wohl zu klein waren. Nur die Fensterzahl im Hochschiff will nicht recht zu der Beschreibung nach dem Brande passen, da man auf der Miniatur nur dann 24 Fenster im Hochschiff erhält, wenn man die daselbst gezeichneten 6 Fenster als gekuppelt annimmt, mit einem Säulchen in der Mitte. So hätte man auf jeder Seite 12 Fensterlöcher und beiderseits 24. Falls man so übersetzen darf.

Aber die Beschreibung stammt ja aus dem XIII. Jahrh., die Zeichnung aus dem XI. Wie viel Fenster in die Kölner Kirchen während dieser Zeit eingebrochen worden sind, sieht man heute noch. Kurz, die Kirche auf dem Hillinschen Widmungsblatt scheint mir keine Kirche zu sein, wie man sie im XI. Jahrh. aufführte. Sie macht einen höchst altertümlichen Eindruck. Der Maler kann nur eine schon lange bestehende dargestellt haben. Da ist es das Naheliegendste, in ihr den alten Kölner Dom zu erblicken.

Auch der Grundriß des alten Domes, wie man sich denselben aus der Beschreibung nach dem Brande und aus dem Kalendarium der Domkustodie herstellen kann, paßt zu der

[1]) »Handbuch der Architektur«, II. 3. Bd., 1. H., S. 135.

[2]) Graf, »Opus francigenum« (Stuttgart 1878).

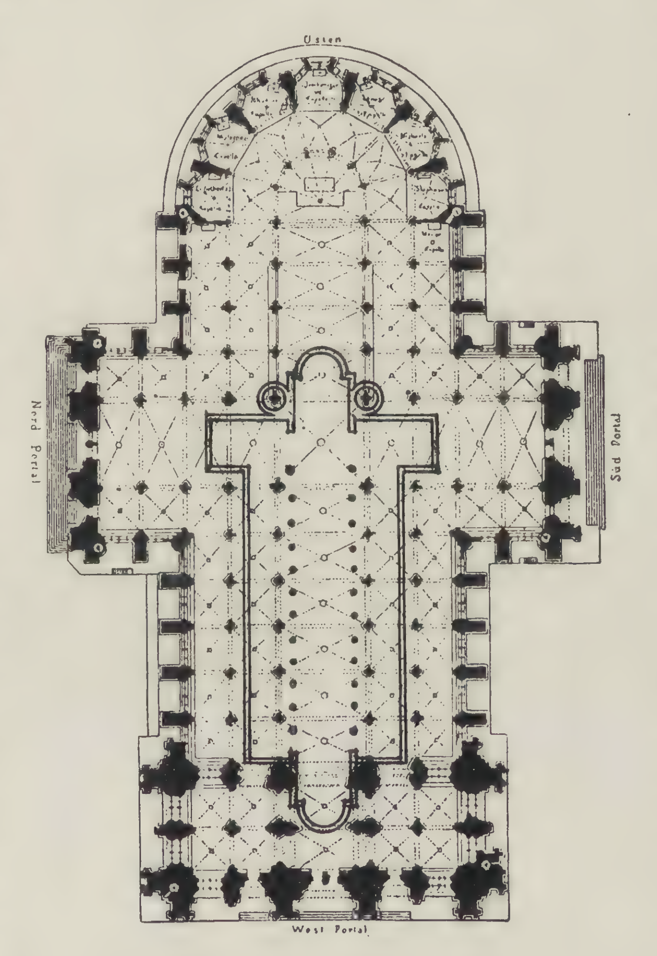
[3]) Ennen und Eckertz, »Quellen zur Geschichte der Stadt Köln« (Köln 1863) Bd. 2, S. 586.

[4]) »Monumenta Germaniae historica« (Hannover 1859) Script. XVI, S. 734 ff.

[5]) »Monumenta Germaniae historica« (Hannover 1859) Script. XVI, S. 734 ff. (Notae s. Petri Col.).

Miniatur im Hillinschen Evangeliar; jedenfalls widerspricht er ihr nicht.

Der G r u n d r i ß des alten Kölner Domes läßt sich aus den beiden Aufzeichnungen über die Fenster und über die Nachtbeleuchtung mit größerer Sicherheit wiederherstellen. Die Notae sancti Petri Coloniensis[6]) geben den Text „Ex libro thesaurariae antiquo“ wie folgt:



Grundrifs des alten und neuen Domes.

„Antiqua autem maior ecclesia habuit choros et cryptas duas. Superior chorus erat sancti Petri; inferior, qui erat inter duas turres campanarias ligneas, fuit chorus beatae Mariae virginis. Item in dextera turri erat altare sancti Stephani, et in sinistra sancti Martini. Item in choro sancti Petri fuerunt tres magnae fenestrae iuxta altare, et similiter in choro beatae Mariae virginis. In lateribus vero superiores fenestrae fuerunt viginti quatuor hinc et hinc. Item versus altare beati Martini fuerunt tres, et una super altare. Item versus altare s. Stephani fuerunt tres et una super altare. Item versus altare sancti Severini, quod situm apud ianuam per quam de ecclesia ad gradus beatae Mariae intratur ad maiorem, ubi quondam una turris, fuerunt quinque fenestrae, et una super altare. Item versus altare Cosmae et Damiani in dextero latere, ubi quondam turris altera, fuerunt quinque fenestrae, et una super altare. Item in latere in quo aedificata est gerkammer, inferiores fenestrae sex. Item in alio latere versus austrum inferiores fenestrae duodecim. Item circa altare sancti Petri erant quinque rotundae fenestrae et supra altare beatae Mariae virginis ex utraque parte maiestatis una rotunda fenestra. „Sic etiam fiet Deo dante completo novo opere.“

[6]) »Monumenta Germaniae historica« (Hannover 1859) Script. XVI, S. 734 ff.

Danach hatte der alte Dom zwei Chöre, zwei Krypten, neben jedem Chor zwei Türme, ein Hochschiff und zwei Seitenschiffe, außerdem eine Gerkammer. Von Kreuzschiffen und Vierungstürmen ist keine Rede.

Die zweite fast gleichlautende Aufzählung der Fenster, welche die Notae sancti Petri Coloniensis „Ex libro custodiae saec. XIII. exeuntis vel XIV“ geben, hat noch folgenden Schluß:

„Has quidem fenestras officiati seu prebendarii custodis secundum quantitatem et qualitatem fenestrarum predictarum reparare tenentur, prout consuetum fuerat ab antiquo ante incendium monasterii predicti. Item cum fenestre reficiuntur, picte cum picto et non picte cum non picto vitro reparabuntur.“

Die Vorschritt über die Nachtbeleuchtung lautet folgendermaßen:[7])

„Ante vigiliam nativitatis domini tribus diebus vel IIII Custos maior habebit tria clude sepi et implentur XXVI crusibula et suspenduntur V ante maiestatem super Chorum s. Petri in modum crucis et V ante maiestatem super chorum s. Marie in modum crucis et ex uno

[7]) E n n e n und E c k e r t z, »Quellen zur Geschichte der Stadt Köln« (1863) Bd. 2, S. 586 (Calendarium der Dom-Custodie).

latere monasterii suspenduntur XII semper inter duas columpnas sub testudine unum crusibulum et ex alio latere similiter XII suspenduntur et non erunt plura in universo quam viginti sex crusibula.

Item Custos maior faciet parari de dimidio clude sepi XXVIII naitlich et ponet inter chorum s. Petri et chorum s. marie. In secundo latere super unamquamque columnam unum naithlich ex una parte monasterii et ex altero latere similiter ponet. Item in superiori lumine de ianua in gercamera ponet duo naitlich de sepo hinc et hinc et erunt per omnia XXVIII et non plures."

Darnach hatte der alte Dom auf jeder Seite eine Reihe von 12 Säulen, vor denen je ein Nachtlicht angezündet wurde. Die Seitenschiffe waren wohl gewölbt und unter jedem Gewölbejoch hing in der Mitte (inter duas columpnas sub testudine) ein Crusibulum (= Crucibulum: Lucerna, ad quam vigilamus, nach Du cange). Da auf jeder Seite 12 solche Beleuchtungskörper angezündet werden, so mußten 12 Joche vorhanden gewesen sein. Das stimmt mit den 24 oberen Fenstern und mit den 12 unteren Fenstern des südlichen Seitenschiffes. Zu diesen 12 seitlichen Öffnungen zwischen Mittel- und Seitenschiffen tritt als 13. wohl die in das niedrigere östliche Kreuzschiff. Denn ob auch im Westen ein ähnliches Kreuzschiff vorhanden gewesen ist, bleibt nach der Miniatur recht fraglich. Dort sieht man nur einen selbständigen Anbau, welcher nicht bis an das Hochschiff heranreicht.

Trägt man diesen Grundriß nach den üblichen Abmessungen auf, vielleicht nach denen des Plans von St. Gallen, dann kann man von der Wirklichkeit nicht weit entfernt sein.

Nun erst kann die Frage mit Erfolg aufgeworfen werden, wo hat dieser alte Dom gestanden? — Lacomblet gebührt der Ruhm, zuerst nachgewiesen zu haben,[8]) daß der alte Dom bis zur Einweihung des neuen Chores 1322 weiter benützt worden ist und dann noch bis in den Anfang des XV. Jahrh. vorhanden gewesen ist, während dessen Verlaufe er dem Erfordernis entsprechend stückweise abgebrochen wurde.

Die Weiterbenutzung des alten Domes während des Neubaues des jetzigen Chores beweist, daß der letztere außerhalb des alten Domes lag. Der neue Chor reichte ferner bis dicht an St. Maria ad gradus, wie die Abbildung bei Boisserée bezeugt, welche vor dem Abbruch dieser Kirche noch im Jahre 1817 angefertigt worden ist.[9]) Der alte Dom kann daher nur auf der anderen, der westlichen Seite des neuen Chores gelegen haben, also im jetzigen Längsschiff. Da ferner nach dem Kalendarium der alte Peterschor nebst Krypta auch weiterhin noch vorhanden war und nur die beiden Begleittürme desselben nach dem Brande nicht mehr bestanden, so dürfte es klar sein, daß diese beiden Türme neben dem Peterschor gerade dem Bau des neuen Chores hinderlich gewesen sind, daß diese „den östlichen Teil der Mauern der Kirche" bildeten, welcher nach den Pantaleonsannalen unterminiert und zum Einsturz gebracht werden sollte. Dieselben berichten: „. . . cum capitulum coloniense pro omnimoda destructione maioris ecclesie antique et reparatione melioris structure de consensu archiepiscopi et priorum concordassent festinique valde magistri operis orientalem partem murorum ecclesie cauassent, nimio ignis fomento aggregata ligna cauaturam suffulcientia incaute succendunt, ut moles desuper stans cito rueret." [10])

Sucht man nach diesen Gesichtspunkten den alten Grundriß in den des neuen Domes hineinzupassen, dann ergibt sich die überraschende Tatsache, daß der neue Dom in der geistreichsten Weise um den alten herumgebaut worden ist und eine „Vergrößerung" des letzteren im wahren Sinne des Wortes darstellt.

Der Ort, an welchem im alten Dom der Schrein der hl. drei Könige gestanden hat (vor dem Peterschor) ist ersichtlich zum Ausgangspunkt für die Verzeichnung des Grundrisses gewählt worden, die Vierung des neuen Domes überbaut denselben wie ein riesiger Baldachin. Dies bezeugt auch der Grundriß, welchen Crombach [11]) wohl noch nach den alten Bauzeichnungen veröffentlicht hat. Daselbst wird die Vierung als „Locus futurae quietis S. S. trium Regum" bezeichnet.

Sind wir in der Untersuchung so weit gediehen, dann läßt sich auch die Frage lösen,

[8]) Lacomblet, »Archiv für die Geschichte des Niederrheins« (Düsseldorf 1854) Bd. 2, S. 126 ff.

[9]) Boisserée, »Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln« (München 1842), 2. Aufl., S. 114.

[10]) Ennen und Eckertz, »Quellen zur Geschichte der Stadt Köln« (Köln 1863) Bd. II, S. 280 ff.

[11]) Crombach, »Historia S. S. trium Regum« (Köln 1654) bei S. 800.

in welchen Abschnitten und Zeiten das neue Schiff wie die Türme in Angriff genommen und ausgeführt worden sind. Hierüber dürften richtigere Aufschlüsse als bisher zu gewinnen sein.

Wenn man dergestalt die Lage des alten Domes enträtselt und seinen Grundriß in den des neuen Domes hineingezeichnet hat, dann erledigen sich eine ganze Anzahl Streitfragen von selbst. Vorab die, ob zuerst nur der Anbau des Chores geplant gewesen sei.

Daß an eine Kirche von verhältnismäßig geringen Abmessungen ein derartiger Choranbau unmöglich ist, ergibt besonders noch die so geringe Höhenentwickelung, die ein solcher Bau nur haben konnte. Ein Berufen auf Tournai hat keine Beweiskraft, weil der Choranbau dort an ein sehr hohes, spätromanisch ausgewölbtes Schiff stattgefunden hat, und zwar hinter einem Vierungsturm, der die ungleiche Höhe vermittelt. Außerdem ist der Chor zu Tournai bedeutend kleiner als der zu Köln.

Auch das Wort ampliat in der Inschrift, welche den Einzug in den neuen Chor der Nachwelt überlieferte, erklärt sich bei dem Anblick der beiden ineinanderliegenden Grundrisse. Die Koelhoffsche Chronik vom Jahre 1499 berichtet wie folgt:[12]) „ind daevan is geschreven in dem doim boven der einre doerre, dair die jaire des regimentz der bischoffe bi den stocken gezeichent werden, und ludet alsus:

„Anno milleno bis centeno quater decimo dabis octo
Dum colit assumptam clerus populusque Mariam
Presul Conradus ex Hoesteden generosus
Ampliat hoc templum lapidem locat ipseque primum
Anno milleno ter centeno vigenaque iungo
Tunc novus iste chorus cepit iubilare canorus."

Der ganze Neubau ist tatsächlich eine Vergrößerung des alten Domes, so zwar, daß sogar alle Altäre und jeder Quadratfuß des alten Domes auch später im neuen Dome lag. Daher beheben sich auch die Einwürfe, welche aus den fortdauernden Altarstiftungen im alten Dom gemacht wurden. All diese Altäre lagen auch weiterhin innerhalb des neuen Domes. Ebenso umfing alle Grabstätten des alten Domes später von selbst der neue Dom.

Schließlich scheint der Erweis möglich, daß der ganze Dom bis zu den Türmen noch im XIII. Jahrh. in seinen Umfassungen hochgeführt worden ist, ähnlich etwa wie dies zu Magdeburg seit 1208 geschehen war. Wohl ist es schwierig, sich darüber klar zu werden, was am Kölner Dom alt und was seit der Wiederherstellung im vorigen Jahrhundert entstanden ist. Aber eines scheint sicher zu sein, die Reihenfolge der Maßwerke, die eine richtige Entwickelung der Form nach aufweisen. Nun sind die Maßwerke des hohen Chores an der Nordseite fast dieselben wie die der Seitenschiffe am Langschiff. Die Seitenschiffe können also nicht viel später als 1320 entstanden sein, insbesondere da die südlichen Fenster des Hochchors schon entwickeltere, also spätere Formen zeigen.

Daß diese Seitenschiffsmaßwerke keinen späteren Wiederherstellungsarbeiten ihre frühen Formen verdanken, scheinen am besten die Renaissancefenster des Nordschiffes zu beweisen. Als 1508 und 1509 diese herrlichen Verglasungen eingesetzt wurden, waren die Maßwerke ersichtlich vorhanden, sonst hätten sich Fischblasenmuster und ähnliches zu dieser späten Zeit eingestellt. Warum sollte man 1508 die Maßwerke „um 1300" zeichnen? Auch die Schiffsarkaden sind nicht in den Formen der Frühzeit ausgeführt worden. — Die Seitenschiffsmauern sind daher schon bei der Einweihung des Chores fertig gewesen. Dazu stimmt, daß man auch die frühgotischen Unterteile der Kreuzflügel bei der Gründung der jetzigen gefunden hat. Andererseits begrenzen die Standbilder im Eingang des Südturmes die Zeit, nach welcher die Seitenschiffsmauern nicht mehr entstanden sein können. Sie ähneln denen im Chor. Diese aber sind unter Erzbischof Wilhelm von Gennep (1349 bis 1363) geschaffen worden. Gelenius schreibt wie folgt: [13]) „In fine chori sub maximo organo monumentum est ex nigro marmore, candidis tamen e marmore statuis ornatum, cui incumbit resupina statua Wilhelmi de Gennep Archiepiscopi, qui majorem Aram et caeteras in choro, Christi, Deiparae et Apostolorum statuas columnis adfixas, fieri curavit."

Daß man nicht seit 1320 alle Umfassungen der Kreuzflügel, der Seitenschiffe und des Turmes innerhalb 30 bis 40 Jahren aufgeführt haben kann, dürfte bei den Klagen über das Nachlassen der Spenden begreiflich sein.

Damit dürfte auch der Streit erledigt sein,

[12]) »Die Chroniken der deutschen Städte« (Leipzig 1876) Bd. 13, S. 550.

[13]) Gelenius, »De admiranda sacra et civili Magnitudine Coloniae« (Köln 1645) S. 253.

ob der Entwurf Gerhards schon ein fünfschiffiges Langhaus aufwies oder ob dies erst einem seiner Nachfolger zuzuschreiben sei. Nach den vorhergehenden Ausführungen gehören die fünf Schiffe des Langhauses schon dem ursprünglichen Entwurf an.

Tatsächlich gab es auch 1248 schon in Frankreich fünfschiffige Kreuzkirchen, wenn man eine solche Neuerung dem Deutschen durchaus nicht zutrauen will. In Troyes z. B. war die Pfarrkirche Ste. Madeleine sicher schon seit 1220 im Gebrauch und die Kathedrale im vollen Baubetrieb. Beide haben fünfschiffige Langhäuser. Auch in Beaumont an der Oise gibt es eine frühgotische fünfschiffige Kirche.

Gerhard, dem glorreichen Schöpfer des riesigen Bauplanes gebührt sowohl der Ruhm, den Dom so entworfen zu haben, wie wir ihn jetzt vor uns sehen, abgerechnet die Umbildung der Formen nach dem Empfinden der späteren Jahrhunderte, wie seine Schöpfung auch derartig um den alten Dom herum gebaut zu haben, daß sich der neue Bau zu dem alten wie die großartigste Erfüllung zu der bescheidenen Vorhersagung verhält.

Daß Gerhard derjenige war, welcher den neuen Dom begonnen hat, bezeugt das Nekrologium der Abtei St. Pantaleon. Daselbst steht bei dem 24. April:[14])

„Obiit magister Gerardus iniciator nove fabrice maioris ecclesie, qui una cum uxore et liberis legavit monasterio nostro pro remedio animarum suarum dimidietatem trium domorum sitorum in platea sancti Marcelli, ut in carta officialium plexius est conscriptum."

Und bei dem 13. Dezember ist vermerkt:

„Guda magistri prescripti uxor Gerardis."

Ihm gebührt das Lob eines Jeden, welcher heut von Staunen ergriffen die Hallen seines Werkes bewundernd durchwandert oder von der Ferne den Riesenleib des Domes über der jetzt so gewaltig angewachsenen Colonia immer noch in alter Überlegenheit emporragen sieht.

Grunewald b. Berlin. Max Hasak.

[14]) Nach Norrenberg in der »Kölnischen Volkszeitung« vom 5. August 1888, Nr. 215.

Bücherschau.

Musées et Monuments de France. Revue mensuelle d'Art ancien et moderne, publiée sous la direction de M. Paul Vitry. Henri Laurens, éditeur, 6 Rue de Tournon Paris.

Die Museen und Kunstdenkmäler Frankreichs namentlich in bezug auf ihren Zuwachs und ihre Veränderungen in den weitesten Kreisen bekannt zu machen durch zuverlässige Mitteilungen, sachgemäße Beschreibungen und gute Abbildungen ist der Hauptzweck dieser neuen Monatsschrift (14 frs. für das Ausland), die von dem bekannten Konservator am Louvre redigiert, von einem auserlesenen Freundeskreise der kompetentesten Forscher und Archäologen bedient wird. — Entsprechend dem frischen Zug, den die jüngere Generation hochbefähigter Fachmänner in die Verwaltung der französischen Museen eingeführt hat, werden die immensen Schätze derselben immer mehr gewürdigt und immer glänzender ergänzt durch großmütige Geschenke und großartige Ankäufe. Diese Ergänzungen sollen hier zunächst veröffentlicht werden. — Jedes der 3 bereits erschienenen Hefte in Gr.-Quart bringt 4 vortreffliche Tafeln mit Darstellungen von hervorragenden Werken der Architektur, Stein- u. Elfenbeinplastik, Malerei, Textur, der Fayence- u. Porzellanindustrie; und die Namen ihrer Bearbeiter: Bouchot, de Chavagnac, Enlart, Gazier, Koechlin, Leprieur, Marcou, Mayeux, Metman, Michel, Migeon, Stein verraten schon die Bedeutung der Beschreibungen, denen zahlreiche und wertvolle Notizen sich anschließen. — Der neuen Zeitschrift gebührt daher die wärmste Bewillkommnung und Empfehlung. Schnütgen.

Kind und Kunst. A. Koch. Darmstadt 1905/1906.

Der I. Jahrgang dieser Monatschrift (14 Mk. pro Jahr) hat seine ungewöhnlich schwere, weil fast ganz neue, vorbildlose Aufgabe im ganzen gut gelöst, sowohl hinsichtlich der stofflichen Auswahl, des (nur ausnahmsweise etwas zu hohen) Niveaus, wie der überaus wichtigen Diskretion. Auf diesem Wege haben sich die Aufgaben gemehrt, die Gesichtskreise erweitert, so daß mit Recht nicht nur auf die Kinder, sondern auch auf die Eltern und Erzieher die Belehrungen, Anleitungen, Ratschläge berechnet erscheinen. — Im II. Jahrgange findet die Naturbetrachtung immer mehr Pflege, die Handarbeit wird in steigendem Maße der Fassungskraft angepaßt. die Puppen- und Bewegungsspiele bilden eigene Gruppen, ebenso die Kostümfragen. Da die Phantasie des Kindes wesentlich bestimmt wird, wenigstens werden soll durch die religiösen Eindrücke, wie sie zumeist durch die biblischen Erzählungen und Bilder, sowie durch die kirchlichen Feste vermittelt werden, so müßte auch an diese angeknüpft werden. Die Weihnachtszeit mit Krippe und Christbaum, das Osterfest mit Palmen und Eiern, Sommer und Herbst mit ihren mancherlei Festtagen und Festzügen bieten Anregungen in großer Zahl; Anweisungen, dafür den Schmuck eigenhändig zu besorgen, werden gewiß so begierig wie dankbar aufgenommen werden von den Kindern, die ihren selbstgefertigten Spiel- und Unterhaltungssachen die beste Schulung des Auges, Geschmackes, der Hand, zugleich die wirksamste Befriedigung und Freude verdanken. R.





Arch. Hasak.

St. Bonifatiuskirche zu Berlin.

Abhandlungen.

Die neue St. Bonifatiuskirche zu Berlin.

(Mit 2 Abbildungen: Tafel II und Grundriß.)

Die Frage, wie in den überaus schnell anwachsenden großen Städten geeignete Bauplätze für die erforderlichen neuen Kirchen zu beschaffen sind, ist eine der schwierigsten, dem selbst der hingebendste Eifer des sammelnden Geistlichen wie des glaubensfreudigen Volkes, welches selten zu den Reichbegüterten gehört, nicht gewachsen ist. Freie öffentliche Plätze werden höchst selten zur Verfügung gestellt. Man ist also auf eingebaute Grundstücke angewiesen, die zwischen den Häuserreihen liegen. — Nimmt man diese Grundstücke so schmal, wie es der Geldbeutel wünschenswert erscheinen läßt, dann stößt die Kirche hart an die Nachbarhäuser an. Man ist in Verlegenheit, wie die himmelhohen Brandgiebel durch die Kirche, die in bescheidener Höhe aufgeführt werden muß, verborgen werden sollen. Außerdem ist die Beleuchtung der Kirche durch Fenster fast ausgeschlossen.

Man ist also gezwungen, breitere Grundstücke zu erwerben, um seitlich Wohnhäuser aufführen zu können und die beträchtlich erhöhten Mehrkosten des Grundstückes aus den Mieten der Häuser aufzubringen.

In dieser Lage befand sich auch der des Sammelns so kundige Bauherr der St. Bonifatiuskirche, Herr Pfarrer Schlenke, der dem Unterzeichneten den Auftrag zu dem hier dargestellten Entwurfe erteilt hatte.

Das Ganze gelangt in Ziegeln zur Ausführung; für die Häuser glatte Maschinensteine gewöhnlicher Größe, für die Kirche und die Vorderhäuser solche mittelalterlicher Abmessungen, deren Oberflächen vor dem Brande aufgeraut und mit Sand bestreut sind. Sie erhalten dadurch einen kristallinischen Glanz in Art der rauhen Handstrichsteine, sind aber gegen die Witterung gefeiter als letztere, welche hier binnen kurzer Zeit ihre Farbe und damit, trotzdem sie in mittelalterlicher Art mit der Hand hergestellt sind, jeden Reiz verlieren. Warum sollten wir neuzeitlichen Baumeister auf die Errungenschaften unserer so hochstehenden Technik verzichten? — Gefällt uns etwas an diesen neuzeitlichen Ziegeln nicht, die überdies den Vorzug größerer Billigkeit besitzen und fester gebrannt sind, dann muß man versuchen, das, was nicht gefällt, zu verändern und zu verbessern, nicht aber die ganze Technik über Bord werfen, um in recht uranfänglicher Weise fatalistisch das nachzumachen, was frühere Jahrhunderte damals mit guten Gründen so herstellen mußten. Das tatkräftige Mittelalter des XII. und XIII. Jahrh. hätte sicher nicht in dieser Weise gehandelt.

Dazu kommt, daß durch das Verfehmen unserer heutigen Maschinensteine die betreffenden Werke in eine schwierige Lage geraten, ja, ihr Bestehen geradezu gefährdet wird.

Damit aber würden große Mittel der Vernichtung entgegengehen und dem Volkswohlstande unwiederbringlicher Schaden zugefügt werden. Auch aus diesen weiter schauenden Gründen müssen sich die neuzeitlichen Baumeister darauf besinnen, die Maschinenziegeln nach ihrem Geschmacke umzumodeln und so der bedrohten Technik beizuspringen.

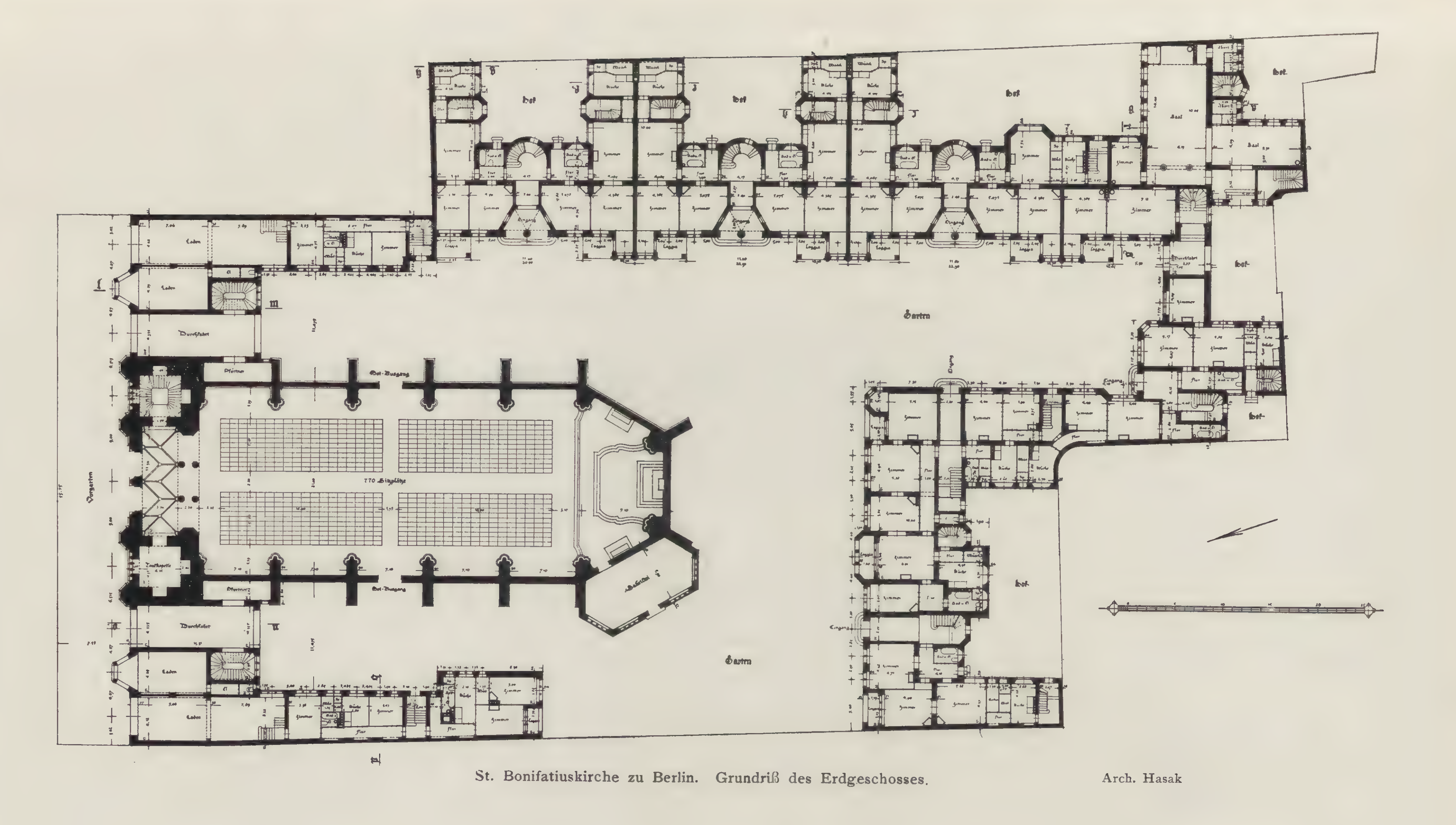
Die neue Kirche hat zwei Türme erhalten aus nicht abweisbaren Gründen. E i n Turm versperrt jede Lichtzufuhr von vorn in die Kirche, die gerade an dieser Stelle des Lichtes am meisten bedarf, denn dort ist ihr durch die seitlich anstoßenden Häuser jede Beleuchtung abgeschnitten. Hierzu tritt, daß die Orgelempore dann das erste Joch der Kirche einnehmen muß und den freien Ausblick verhindert. Nur e i n Turm nimmt sich auch über den 22 *m* hohen endlosen Häuserreihen sehr dürftig aus, wenn er nicht beträchtlich derb angelegt wird. Dann erfordert er aber große Mittel und fällt in seinen Einzelheiten völlig aus der kleinen Hausarchitektur heraus. Z w e i Türme können sehr viel zierlicher und kleiner sein, erzielen aber in Gemeinschaft mit dem dazwischenliegenden Giebel viribus unitis eine machtvolle Wirkung. Von vorn erfolgt der Lichteinfall ungehindert und die Orgelempore fügt sich ungezwungen zwischen die Türme. Daher sind trotz dieses scheinbaren Aufwandes die Kosten der Kirche verhältnismäßig niedrig: 400 000 Mk. einschließlich tieferer Gründungskosten und eines reichen Netzgewölbes auf stattlichen Kapitellen. Rippen und Kapitelle

sollen ebenfalls in gebranntem Ton mit farbigen Glasuren hergestellt werden. Dabei ist die Kirche im Inneren 55 *m* lang und zwischen den Fensterwänden 20 *m* breit.

Hinten rings um die Kirche entsteht eine ruhige Gartenstadt mit zierlichen, gotischen Erkern, Türmchen und Giebeln, welche mitten in dem hastigen Großstadttreiben angenehme ruhige Wohnungen bietet, die, weil sie nur aus vier oder drei Zimmern bei allem Zubehör als Vorder- und Hintertreppe, Bad, Mädchen- und Speisekammer, Erker und Loggia, bestehen, sicherlich recht gesucht sein werden.

Vielleicht sendet der eine oder der andere Leser dem immer geldbedürftigen Herrn Pfarrer ein Erkleckliches zur inneren Ausstattung, die möglichst ebenfalls aus gebranntem Ton hergestellt werden soll. — Mitten im alten Ziegellande zwischen den himmelragenden Zeugen der mittelalterlichen Kunstblüte liegt für den Baumeister der Ehrgeiz nahe, im neuen deutschen Reiche dem gebrannten Tone neue Aufgaben zu stellen und sie neuzeitlich zu lösen. In Ziegeln derartige Ausstattungsstücke herzustellen, ist zwar des öfteren versucht worden, aber im besten Fall wirken sie als Kunststücke im Ziegelrohbau. Zu all solchen Schmuckstücken gehört die Terrakotta und die Majolika. Man mauerte auch im Mittelalter die Öfen nicht aus Ziegeln auf außer in nebensächlichen Räumen oder bei den Armen. In den üppigst geformten Kacheln großer Abmessung mit den herrlichsten Glasuren erheben sich jene Prunkstücke in den Ratssälen wie in den Wohnräumen der Bürger, die jedermann kennt. Zu ihnen passen vortrefflich die Majolika-Altäre der Robbias, wenn auch diese in unseren Gegenden keine Genossen gefunden haben. So sind für Wohnungen wie für Kirchen passende Ausstattungsstücke zu schaffen, Kunstwerke, die den verwöhntesten Augen standhalten. Daher soll hier in der Bonifatiuskirche versucht werden, die Altäre wie die Kanzel, den Taufbrunnen, die Piscina und die Standleuchter aus Majolika herzustellen. Majoliken nennt man diejenigen Erzeugnisse aus gebranntem rotem Ton, welche mit deckenden farbigen Glasuren überzogen, gemalt sind. Dem Unterzeichneten ist es gelungen, aus solchen Majolikastücken massive Decken herzustellen. Sonst werden solche Decken in den Monumentalbauten aus rohen Ziegelsteinen gewölbt, mit Stuck überzogen und mit Farben angestrichen. Das ist eigentlich ein wenig monumentales Vorgehen. Es liegt nahe, den gebrannten Ton auch als Träger der Kunstformen und der Färbung zu verwenden und ihn zu zeigen, statt denselben als stummen Knecht, der zwar alle Arbeit leistet, unter vergänglichem Gips und aufgestrichenen Farben zu verbergen. Zum erstenmal hatte ich diesen Gedanken im Erweiterungsbau der Reichshauptbank zu Berlin mit Hilfe von Villeroy und Boch zu verwirklichen gesucht — allerdings mit weißem Scherben. Es sind daraus herrliche Decken entstanden, aber der landesübliche Ziegelton war nicht zu Ehren gelangt. Bei dem Neubau der Reichsbank in Danzig bot sich jedoch die Gelegenheit, den roten Ton von Cadinen mit farbigen Glasuren als echte Majolika zu den Decken zu verwenden. Majestät hat sich selbst der Sache angenommen und ein großes Majolikawerk in Cadinen errichtet. Der Direktor der Königlichen Porzellanmanufaktur Herr Geh.-Rat Heinecke hat sowohl die vorzüglichen Glasuren für den Cadiner Ton erfunden wie auch das ganze Werk angegeben. Die Decken in der Danziger Reichsbank sind nun fertig und übertreffen natürlich durch ihre Farbenpracht jede gemalte Stuckdecke. Das ist ein besonderes Verdienst des Herrn Dr. Körner, des örtlichen Leiters der Werkstätten zu Cadinen, der mit wenig geübten Kräften dieses neue Kunstgewerbe am weltentlegenen Strand des Haffs einzuführen hatte. Über dem Eingangsflur wölbt sich eine kassettierte Tonne und über dem Geschäftssaal sind zwischen eisernen Trägern, die mit Kupfer verkleidet sind, scheitrechte Kappen aus Majolika-Kacheln gewölbt worden. Letztere tragen unmittelbar auf ihrem Rücken den Fußboden mit seinem Unterpflaster. Keinerlei Scheinarchitektur ist geschaffen. Der glasierte rote Ton bildet die Konstruktion und ist zugleich der Träger der Kunstformen wie der Farben. — Da diese ersten Erzeugnisse von Cadinen so vorzüglich gelungen sind, so liegt es nahe, nun auch weitere Gebiete für die Majolika zu erobern, d. h. auch die Innenausstattung der Kirchen, Festsäle, Treppenhäuser und Wohnräume, so weit dies angängig und vertretbar ist, im farbig glasierten Ziegelton herzustellen. Ein übermäßiger Aufwand wird dadurch nicht getrieben, stellen sich doch die Kosten kaum höher als die des angestrichenen Stuckes.

Grunewald bei Berlin. Max Hasak.



St. Bonifatiuskirche zu Berlin. Grundriß des Erdgeschosses.

Arch. Hasak

Ein Reliefbild der Kaiserin Agnes im St. Ulrichsmuseum in Regensburg.

(Mit 2 Abbildungen.)

Zu Anfang des Jahres 1905 wurde in Regensburg an der Nordostecke der alten Römermauer zum Zwecke der Straßenerweiterung ein Haus niedergelegt. Bei dieser Gelegenheit trat ein bemerkenswertes Stück jenes römischen Mauerzuges wieder zutage, das seitdem offen gehalten wird. Zu gleicher Zeit stieß man auf bauliche Reste einer St. Georgskapelle, deren Geschichte sich im Dunkel frühmittelalterlicher Zeit verliert. Sie war unmittelbar an die Außenseite der Römermauer angelehnt gewesen und hatte sich bis in die Tage der Säkularisation in kirchlichem Gebrauche erhalten. Für weitere Kreise mag nicht ohne Interesse sein, daß bei dem gleichen Anlaß eine leider verstümmelte Reliefdarstellung gefunden wurde, die eine Inschrift auf der Rückseite des Bildwerks mit der Kaiserin Agnes, der Gemahlin Heinrichs III., in Beziehung bringt. Über den Fund hat zunächst die Tagespresse berichtet und aus ihr gingen auch vereinzelte Notizen in wissenschaftliche Organe über. Eine Reproduktion des Bildwerks wurde bisher nicht veröffentlicht. Indem ich hier eine solche vorlege, glaube ich den Interessenten einen Gefallen zu erweisen und möchte eine Beurteilung des Gegenstandes durch weitere Kreise ermöglichen.



Abb. 1. Reliefbild der Kaiserin Agnes. (Vorderseite.)

Der Stein (Kalkstein), welcher in dem abgebrochenen Haus als Werkstück gedient hatte, ist 0,62 *m* hoch, 0,18 *m* dick und an der weitesten Stelle 0,26 *m* breit. Er zeigt in Hochrelief den Torso einer Frauengestalt, die leider nur bis zur Höhe der Hüften hin erhalten ist. Hier ruhen die Arme und Hände, eng an den Körper angelegt, auf. Von den Armen aus senken sich weite, fast bis zu den Knien reichende Ärmel herab. Welche Aufgabe der Meister des Reliefs den Händen zugewiesen hatte, läßt sich nicht mehr bestimmen. Das besäumte Obergewand erstreckt sich bis zu den beschuhten Füßen, welche auf einem schräg anlaufenden Sockelchen ruhen. Über den Ärmeln ist noch ein aufliegendes Gewandstück, wohl der Rest eines Schleiers sichtbar. Daß wir es hier mit einer archaistischen Arbeit zu tun haben, ist keinen Augenblick zweifelhaft. Einen Anhaltspunkt zu bestimmterer Datierung bieten die weiten Ärmel, die nach dem Zeugnisse zahlreicher Buchillustrationen im XI. und XII. Jahrh. in Mode waren.[1]) In jene Zeit nun fallen für Regensburg die ersten Regungen plastischer Tätigkeit in der mittelalterlichen Ära. Das reich gezierte Portal der Schottenkirche von St. Jakob aus dem XII. Jahrh. und drei bekannte Reliefs am Portal der Abteikirche von St. Emmeram halten die Kunstweise jener Periode fest. Letztere, eine sitzende Christusfigur und die stehenden Gestalten des hl. Emmeram und Dionysius, sind durch eine Inschrift datiert. Sie werden der Regierungszeit des Abtes Reginward (1048 bis 1064) zugewiesen.[2]) Mit den stehenden seitlichen Bischofsfiguren nun verbindet das neu aufgefundene Bildwerk eine unverkennbare Ähnlichkeit und stilistische Verwandtschaft. Hier wie dort begegnet die gleiche Umrahmung der Figur, das nämliche schematische Aufruhen der Füße auf einem schrägen Sockel. Die Gewandung fällt flach an den Gliedern herab und schließt sich so straff an sie an, daß jeder Gedanke an eine mögliche Bewegung ausgeschlossen bleibt. Nur seitlich gegen den Reliefgrund hin ist bei den Bischofsfiguren und dem weiblichen Bildnis der Versuch ge-

[1]) Vgl. A. Schultz »Das häusliche Leben der europäischen Kulturvölker«, (München und Berlin 1903) S. 229.

[2]) Die Inschrift: *Abba Reginwardus hoffore (=hoc fore) jussit opus* läuft um das Medaillonbild des Stifters der Figuren, Abt Reginward von St. Emmeram. Das Medaillon ziert den Sockel des Salvatorreliefs. Eine Abbildung der Emmeramer Portalbilder findet sich Endres, »Das St. Jakobsportal in Regensburg« und Honorius Augustodunensis (Kempten 1903) S. 41.

macht, die Gewandung durch einige Faltungen, die aber genau senkrecht verlaufen, zu beleben. Ein kleiner Fortschritt in der plastischen Gestaltung wird indes an dem weiblichen Bildnisse nicht zu verkennen sein. Während nämlich die Bischofsbilder nach unten in regelmäßiger Verjüngung verlaufen, läßt der Meister des Frauenreliefs bereits die Knie leicht hervortreten und belebt die nicht tiefer gewellten Gewandflächen durch ein seicht eingeritztes schematisches Gefältel. Schon aus stilkritischen Motiven würde sich demnach eine Zuweisung des aufgefundenen Reliefs ins XI. Jahrh. nahe legen. Diese wird nun aber über jeden Zweifel erhoben durch eine Inschrift auf der glatten Rückseite des Reliefs, welche dem Denkmal neben dem kunstgeschichtlichen ein allgemein historisches Interesse verleiht. Sie lautet nämlich:

A G N (E S)
I M P (E)
R A T̄R I (X)
A V Ḡ

Agnes Imperiatrix Augusta war der volle Wortlaut der Inschrift, wie eine Einfassung derselben durch Linien bestätigt. Es fehlen auf der beschädigten rechten Seite nur ein paar leicht zu ergänzende Buchstaben. Die herrlichen Kapitalen stimmen mit den Inschriften der Emmeramer Portalbilder und jenen auf den drei Ziegelsteinen im Schatze von St. Emmeram, die den angeblichen Raub der Gebeine des hl. Dionysius Areopagita erzählen — sie gehören ebenfalls dem XI. Jahrh. an [3]) —, überein. Die Inschrift kann auf niemand anderen bezogen werden als auf Agnes, die Gemahlin Kaiser Heinrichs III., welche im Jahre 1077 starb. Aus ihrer Zeit wird demnach das Relief stammen. Ein Erinnerungszeichen dieser Kaiserin in Regensburg hat nichts Auffälliges. Hier war ihre zeitweilige Residenz. Besonders nahe Beziehungen verbanden sie, ihren Gemahl und auch ihren Sohn Heinrich IV. mit dem Kloster Niedermünster, in dessen ehemaligem Gebiete die Fundstelle des Reliefs liegt.

Abb. 2. Reliefbild der Kaiserin Agnes. (Rückseite.)

Für den Kunsthistoriker ist diese Inschrift vom größten Werte. Die ältesten Erzeugnisse mittelalterlicher Plastik Regensburgs sind so, wenn von ein paar immer noch rätselhaften Bildwerken im St. Ulrichsmuseum abgesehen wird, ziemlich genau datierbar.

Was soll nun aber der Name der Kaiserin an dieser Stelle besagen? In erster Linie richtet er unsere Gedanken wohl auf die Kaiserin selbst in dem Sinne, daß das Bild die Kaiserin darstellt. Wenn dagegen eingewendet wird, daß man wohl kaum ein Beispiel dafür anführen könne, daß der Name der dargestellten Persönlichkeit auf ihrem Rücken vermerkt wurde,[4]) so ist zu entgegnen, daß die Art als solche, eine Inschrift auf der Rückseite eines Reliefs anzubringen, zu den Seltenheiten gehört. Allein unser Bildwerk wird so aufgestellt gewesen sein, daß die Vorder- und Rückseite sichtbar waren. Nun kann ja die Kaiserin durch ihren Namen als Stifterin dieses Bildes, das wir dann als die Darstellung einer Heiligen betrachten müßten, bezeichnet sein. Aber die größere Wahrscheinlichkeit spricht doch dafür, daß Inschrift und dargestellte Person gemeinsam die Kaiserin Agnes als Stifterin irgend eines kirchlichen Werkes festhalten sollten. Porträtfiguren fürstlicher Persönlichkeiten in der Eigenschaft als Dedikanten, zählen durchaus nicht zu den Seltenheiten.

Auf jeden Fall bildet unser Relief eine wertvolle Bereicherung der frühmittelalterlichen Steinplastik nicht nur in Regensburg, sondern allgemein in Deutschland.[5])

Regensburg. Jos. A. Endres.

[3]) Vgl. Wattenbach, »Deutschlands Geschichtsquellen« (Berlin 1894) 2[6], 68.

[4]) »Verhandlungen des hist. Vereins von Oberpfalz und Regensburg« Bd. 56, S. 188.

[5]) Vgl. A. Seyler, »Die mittelalterliche Plastik Regensburgs", (München 1905), S. 25.

Die St. Andreaskirche zu Düsseldorf, ihre Stuckdekoration und ihre Stellung zu den übrigen rhein. Jesuitenkirchen.

(Mit 4 Abbildungen.)



Zu den hervorragendsten Stuckdekorationen, welche im XVII. Jahrh. auf deutschem Boden entstanden, gehört der Stuck der Gewölbe, Bogen und Pfeiler in der St. Andreaskirche zu Düsseldorf. Die Kirche wurde in den Jahren 1622—1629 erbaut. Pfalzgraf Wolfgang Wilhelm war es vor allem, dessen Beihülfe sie ihre Entstehung verdankt. Es ist keineswegs zutreffend, wenn Gurlitt[1]) meint, die St. Andreaskirche sei früher ein gotischer Langhausbau mit schmalen Seitenschiffen gewesen, dessen Pfeiler dann mit korinthischen Pilastern umkleidet worden seien. Es steht nicht bloß aus schriftlichen Quellen die Tatsache der erstmaligen Erbauung der Kirche im Beginn des XVII. Jahrh. fest, es liegen auch noch Originalpläne des jetzigen Baues vor, die aus Archiven der Gesellschaft Jesu stammen und sowohl den Grundriß der alten Kapelle, deren sich die Patres anfänglich bedienten, wie auch denjenigen der heutigen Kirche enthalten (Abb. 1).[2])

Die ursprüngliche Kapelle stand etwa in der Mitte des heutigen Hofraumes und bildete den nördlichen Abschluß des damals viel kleineren Hofes des Kollegiums. Sie war im ganzen 54 Fuß lang und 26 Fuß breit, im Lichten aber 48 Fuß lang und 20 Fuß breit, also von sehr geringen Maßverhältnissen, und hatte in der Mitte der Ostseite einen Eingang, zu dem von der noch jetzt Hunsrücken genannten Straße aus an einem Pferdestall und einem Brauhaus vorbei über ein kleines Höfchen ein Zugang führte. An beiden Seiten hatte die Kapelle je vier durch einen Pfosten in der Mitte geteilte Fenster. Der einzige Altar befand sich an der Westseite, hinter der ein enger Durchgang den Hof des Kollegs mit dem Garten verband. Die Kapelle bildete mit der heutigen Kirche beinahe einen rechten Winkel mit einer kleinen Neigung nach Süden, und zwar würde sie, verlängert, sich etwa im vierten Joch des gegenwärtigen Baues, dasselbe von der Fassade an gerechnet, fortgesetzt haben.

Der Grundriß des Neubaues nimmt auf dem Plan genau die Stelle ein, an welcher sich zur Zeit die Kirche wirklich erhebt. Er unterscheidet sich von der heutigen Anlage durch das Fehlen des Mausoleums, das also nicht ursprünglich beabsichtigt war,[3]) der beiden Sakristeien mit ihrem Vorraum neben Chor und Mausoleum, statt deren ein Raum in der Verlängerung des ebengenannten vierten Joches für die Sakristeizwecke bestimmt erscheint, und namentlich der beiden Türme, in folgedessen denn auch der Chor um ein Joch kürzer ist. Der Umstand, daß die Fenster durch einen, die letzten Fenster der Seitenschiffe aber sogar durch zwei Pfosten geteilt sind, läßt wie überhaupt der ganze Querschnitt derselben vermuten, daß sie noch gotisierten. Im übrigen entspricht der Grundriß nach Disposition und Stil ganz dem Bau, wie er jetzt dasteht. Die drei Türen an der Fassade, die viereckigen, mit Pilastern ausgestatteten Pfeiler des Schiffes, die ähnlich behandelten Halbpfeiler der Seitenschiffe, die breiten Hauptbögen, und die wenig ausladenden lisenenartigen Pilaster der Fassade, der Seitenschiffe und des Chores lassen keinen Zweifel daran, daß der Aufbau im wesentlichen gedacht ist, wie wir ihn jetzt vor uns schauen. Daß auch die Emporen im Plane lagen, beweisen die beiden Wendeltreppen, die der Grundriß an den Langseiten vorsieht. Namentlich hat die Wendeltreppe an der Ostseite, die

---

[1]) »Geschichte des Barockstiles in Deutschland« (Stuttgart 1889) S. 16.

[2]) Die Abbildung ist aus zwei Originalplänen gebildet worden, von denen einer nur das Terrain für die neue Kirche nebst dem alten Kolleg, der zweite aber das alte Kolleg im Inneren umgebaut mitsamt dem Grundriß der Kirche bietet. Der projektierte Umbau des alten Kollegs, des vormaligen Ossenbroichschen Hauses, ist hier ohne Interesse, weshalb von einer Wiedergabe des diesbezüglichen Entwurfes abgesehen wurde.

[3]) Nach Clemen (»Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz.« S. 25), soll das Mausoleum schon 1626 vollendet gewesen sein. Indessen scheint das denn doch fraglich. Immerhin dürfte bereits bei dem der Errichtung der Kirche zugrunde gelegten revidierten Plan an ein Mausoleum gedacht worden sein. Denn während bei dem in Abb. 1 wiedergegebenen Grundriß der Chor mit drei gleich breiten Seiten schließt, ist bei dem Bau, wie er jetzt dasteht, die mittlere Seite des Chorhauptes um ein bedeutendes breiter als die anstoßenden Schrägseiten, wohl mit Rücksicht auf das dahinter liegende Mausoleum.

Andreasstrasse

Hunsrückenstrasse

Abb. 1. Grundrifs des ersten Düsseldorfer Jesuitenkollegs nebst Plan zur neuen Kirche.
a) Projektierte Kirche, b) projektierte Sakristei, bis zu den punktierten Linien in die alte Kapelle übergreifend, c) alte Kapelle, d) Zugang zur alten Kapelle vom Hunsrücken her, e) Hof des Kollegs, f) Kolleg, g) Haupteingang zum Kolleg, h) zum Kolleg gehörende Häuser, i) Ökonomiegebäude, k) Garten.

vielleicht zur Benutzung für den Fürsten bestimmt war, nur Sinn unter Annahme einer Galerie. Die an der westlichen Langseite ihr gegenüber angebrachte Wendeltreppe führte, wie es scheint, zunächst in einen Raum über der Sakristei und erst von diesem auf die Empore. Die Wendeltreppe an der Ostseite ist nicht ausgeführt worden; auch auf die der Westseite scheint man verzichtet zu haben. Dagegen ist die dritte, welche der Plan vermerkt, wirklich angelegt worden. Es ist die Treppe, welche noch jetzt vom unteren Ende des linken Seitenschiffes wie von außen her den Aufstieg zur Empore vermittelt, nur daß die Treppe, wie sie auf dem Grundriß erscheint, als Schneckentreppe gedacht ist, während sie in ihrer wirklichen Ausführung sich in gewöhnlicher Weise in Absätzen heraufzieht.

Auf dem Platz, wo die Fassade stehen sollte, erhoben sich einige Häuser, hinter denen sich der Weg vorbeizog, der zur alten Kapelle ging. Dann folgte die schon erwähnte Brauerei und ein Pferdestall. Was weiter noch an Raum für die Kirche nötig war, wurde dem für Blumen und Gemüse bestimmten Teil des Gartens des Kollegs entnommen. Die genannten Gebäulichkeiten, wurden abgebrochen und am 5. Juli 1622 feierlich der Grundstein gelegt. Die Pläne zum Umbau des Kollegs und zum Neubau der Kirche waren im November des vorhergehenden Jahres nach Rom zur Genehmigung geschickt worden, wo sie am 29. November oder 2. Dezember eintrafen. Es scheint, daß die Patres zu Düsseldorf sich darüber Unruhe machten, daß die Kirche nicht nach Osten gerichtet sein werde. In seiner Antwort vom 22. Januar 1622 bemerkt deshalb der P. General: „In descriptione templi (Dusseldorpiani) non existimo censendum magnum incommodum, quod illud ad orientem non sit directum. Hic Romae praecipua templa aut occidentem aut septentrionem aut aliam coeli plagam respiciunt.“ Die Approbation des Planes schob er damals noch auf, bis er einen erfahrenen Architekten hinsichtlich desselben konsultiert habe. Am 21. Mai erfolgte die erwünschte Genehmigung. In der Einrichtung des Kollegs war einiges geändert worden, der Entwurf der Kirche aber unbeanstandet geblieben.[4])

Die Stuckarbeiten begannen 1632. Schon vorher war allerdings ein Anfang gemacht worden, doch wurde die Arbeit wieder eingestellt. Der Name des betreffenden Stuckateurs ist nicht genannt. Der Meister, der die jetzigen Stuckdekorationen ausgeführt hat, ist der Straßburger Bürger und Kalkschneider Johannes Kuhn. Er wurde unter dem 17. April 1632 vom Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm nach Neuburg geschickt, um die Stuckarbeiten in der dortigen Jesuitenkirche, die von den Italienern Michael[5]) und Antonio Castelli 1616—1618 hergestellt worden waren, zu sehen und abzuzeichnen. Ende Juli kehrte Kuhn von Neuburg zurück und übergab Wolfgang Wilhelm einen Kostenanschlag über die für die Düsseldorfer Jesuitenkirche geplante Stuckdekoration. Er belief sich auf 1800 Reichsthlr. (2700 fl.). Die Arbeiten im Chor waren im Voranschlag nicht mit einbezogen, dieselben sollten vielmehr besonders verdingt werden. Am 25. August wurde zwischen Wolfgang Wilhelm und Kuhn der Vertrag geschlossen, alle Kalkschneiderarbeit „an felderen, creuzgewölben, boegen, figuren, finsteren, gestellen, seulen, capitälen, thuergewölben und anders sovol in als oben dem chor als kirchen . . . auf solche manier und form, wie die arbeit in der herren patrum kirchen zu Neuburg ist, so er gesehen und den Abriß davon mit sich pracht hat, außer allem der großen Apostelbilder, die unden zu beiden seiden der kirchlenge neben den finsteren zu stehen kommen, allerdings machen und zum besten, wie es zu Neuburg in der Jesuiterkirchen gefertigt ist, sauber ausfertigen“ sollte.

Im einzelnen sind in dem den Vertrag behandelnden Protokoll die Arbeiten folgendermaßen berechnet: Für den Chor, wozu auch wohl die sonst nicht vorgesehenen Oratorien in den Türmen gehören werden, sind im ganzen 200 fl. angesetzt, für die 25 Kreuzgewölbe des Langhauses und der Seitenschiffe 200 fl., d, i. für jedes 8 fl., für die figürlichen Darstellungen der 100 Gewölbekappen 400 fl., also pro Kappe 4 fl., für das Gewölbe unter der Orgelempore alles in allem 20 fl. Die 11 Bogen, welche zwischen die Schiffspfeiler eingesprengt sind und die Galerien tragen, samt den Engeln, welche den Anfang der Bogen markieren, sind auf 77 fl. angesetzt, der

[4]) Die Notizen verdanke ich der Güte meines Ordensgenossen P. Joh. B. van Meurs.

[5]) Wie es scheint identisch mit dem Michelangelo Castelli, der mit Georg Castelli Stuckarbeiten im Langhaus der St. Michaelskirche laut den Baurechnungen von 1589 ausführte. (Lipowsky, »Die Jesuiten in Bayern« I, 248).

einzelne Bogen also mit 7 fl., die 10 Bogen, welche auf den Kapitellen der Pfeiler aufsetzend, Mittel- und Seitenschiff scheiden und nach dem Vertrag mit Engelsköpfchen ornamentiert werden sollten — in Wirklichkeit wurden sie mit Rosetten versehen — auf je 5 fl., im ganzen also auf 50 fl. 40 andere Bogen sind mit 160 fl. berechnet, die Pfeiler und Kapitelle mit 120 fl., die 12 unteren Fenster der Seitenschiffe mit 72 fl., die 12 oberen mit 36 fl., das Fenster demnach mit 6 bzw. 3 fl. Dazu kommen 16 „Gestell zu großen Bildern", d. i. die Konsolen zu den Apostelstatuen an den Pilastern der Seitenschiffe mit je 6 fl., zusammen mit 96 fl. Die Gesamtkosten der Stuckarbeiten beliefen sich demnach auf 1431 fl. Man einigte sich auf die Summe von 1400 fl. zusätzlich 10 Malter Korn und 12 Eimer Bier. Die Stuckdekoration der Neuburger Kirche hatte Wolfgang Wilhelm bedeutend mehr gekostet. Für die Hauptarbeiten hatte er hier laut Kontrakt vom November 1616 3500 fl., für Ergänzungsarbeiten gemäß Kontrakt vom 19. November 1618 340 fl. bezahlen müssen, im ganzen also fast das Dreifache der Auslagen für die Düsseldorfer Kirche.[6]) Wie lange die Arbeiten gedauert, ist nicht festzustellen.[7]) 1641 wurde ein Kalkschneider namens Zettel angenommen, um an $3^1/_2$ Pfeiler und 8 Engelsköpfen Neuarbeiten und Änderungen vorzunehmen.



Abb. 2. Rechtes Seitenschiff der St. Andreaskirche.

Was die Stuckdekorationen der Andreaskirche vor vielen anderen des XVII. Jahrh. auszeichnet, ist nicht ihre künstlerische Durcharbeitung und insbesondere der künstlerische Wert des Bildwerks. In dieser Beziehung bieten sie nichts, was ihnen eine über den Durchschnitt hinausgehende Bedeutung verleihen könnte. Die Ornamente sind sauber, geschmackvoll und vornehm, die figürlichen Darstellungen flott und mit einer gewissen Bravour hingeworfen, edel, ruhig, ohne Übertreibung in Haltung und Bewegung, im übrigen aber sind die einen wie die anderen, wenn ein künstlerischer Maßstab an das einzelne angelegt wird, doch nur gute handwerksmäßige, von tüchtiger technischer Schulung zeugende Leistungen.

Der Wert der Stuckarbeiten liegt vielmehr anderswo, und zwar zunächst in ihrer harmonischen Gesamtwirkung (Abb. 2). Es ist in der Tat ein reizvolles Gesamtbild, welches sie bieten. Alles, die Dekoration der Pfeiler und Kapitelle, die Ornamentierung der Bögen, auf denen die Galerien ruhen, der Schildbogen zwischen dem Mittelschiff und den Seitenschiffen, der Quergurte wie der Rippen der Gewölbe, der Umrahmungen der Fenster wie der Türen, die Füllung der Gewölbekappen, die Kartuschen, welche unterhalb der Schlußsteine angebracht sind, das Bildwerk in den Medaillons der Gewölbekappen, die den Zwickeln der letzteren eingefügten, von Blattwerk begleiteten Rosetten oder einfachen, aber energischen Ranken, die kräftigen Formen der Verkröpfungen der Gebälkaufsätze und der von ihnen ausgehenden Diagonalrippen stehen zueinander in voller

[6]) Grasegger, »Die Entstehung der Hofkirche zu Neuburg« im »Neuburger Kollektaneenblatt« 1845 S. 42 f.

[7]) Die Verhandlungen zwischen Wolfgang Wilhelm und Kuhn wegen der Stuckarbeiten befinden sich im Königl. Staatsarchiv zu Düsseldorf und wurden bereits von F. Küch in «Beiträge zur Geschichte des Niederrheins» (Düsseldorf 1897) Band XI, S. 76 veröffentlicht.

[8]) Eine gute Abbildung des Mittelschiffes in »Kunstdenkmäler der Rheinprovinz«, Düsseldorf, Tfl. I.

Übereinstimmung und sind in dieser ihrer Einheit und Harmonie, die durch außergewöhnliche Durchsichtigkeit des ornamentalen Gedankens doppelt scharf in die Erscheinung treten, von einer Wirkung, wie sie nicht gerade häufig ist.

Ein zweiter Vorzug der Stuckdekorationen in St. Andreas besteht in der vollen Unterordnung derselben unter die Architektur (Abbild. 3). Während sonst nur zu oft der Stuckschmuck auf die architektonische Gliederung sehr geringe Rücksicht nimmt und fast unbekümmert um sie die einzelnen Bauglieder umkleidet und überzieht, so daß über der Menge und der selbstherrlichen Anordnung des Stucks die Konstruktion als Nebensache erscheint und kaum zur Geltung kommt, ist in St. Andreas bei allem Ornament der konstruktive Gedanke nicht bloß zu seinem vollen Recht gekommen, sondern gerade durch die Art der Stuckdekoration ungleich bestimmter, als es ohne sie der Fall gewesen wäre, zum Ausdruck gelangt. Wie die von oben bis unten an den Pfeilern aufsteigenden Kannelüren die aufstrebende Tendenz der Pfeiler scharf versinnlichen, so findet durch die kräftigen Rippen, die breiten, in festem Rhythmus mit Rosetten in leichter Umrahmung verzierten Quergurte und die mächtigen Kartuschen der Schlußsteine das konstruktiv noch gotisch gedachte System der Gewölbe eine ebenso wuchtige wie energische Betonung, bei der die Gewölbekappen klar als das sich geben, was sie an sich nur sind, als zwischen den Rippen eingesprengte Füllungen. Selbst die geflügelten Engelsköpfe unterhalb der die Emporen tragenden Verbindungsbogen zwischen den Schiffspfeilern sind keineswegs bloßes Ornament; denn sie bezeichnen beim Fehlen von Kämpfergesimsen die Stelle der Bogenansätze.

Einen dritten und nicht den geringsten Vorzug des Stucks in St. Andreas bildet endlich die Geschlossenheit und das Einheitliche des figuralen Schmucks, der unwillkürlich an den festen Gedankengang in so mancher mittelalterlichen Kirchendekoration erinnern. Es ist eine im Bildwerk verkörperte Litanei von Allen Heiligen.[9])

In den drei Gewölbekappen des dreiseitig abschließenden Chorhauptes haben die drei göttlichen Personen Platz gefunden, über der Epistelseite der Vater mit der Weltkugel, über der Evangelienseite, also zur rechten des Vaters Gott der Sohn mit dem Kreuz, und in der Mitte der hl. Geist als Taube. Die vier Felder in dem an die Apsis sich anschließenden Kreuzgewölbe des Chors enthalten Bilder von Engeln, die in den Händen Leidenswerkzeuge halten, das Schweißtuch, das Kreuz, die Lanze, den Schwamm, den Leibrock, die Geißelsäule und die Geißeln, offenbar zum Hinweis auf das hl. Opfer, die unblutige Erneuerung des Kreuzesopfers, welches an dieser Stätte immerfort dargebracht wird. An den Schildwänden dieses ersten Chorjoches gewahrt man eine symbolische Wiedergabe der Synagoge und der Kirche, erstere, wie es scheint, durch Moses mit den Gesetzestafeln, letztere durch eine Frauengestalt, welche in der Hand einen Kelch trägt, versinnbildet. Die Medaillons der Gewölbekappen des zweiten Kreuzgewölbes im Chor sind der Darstellung der drei hhl. Erzengel und des hl. Schutzengels gewidmet. Sie weisen nämlich die Verkündigung der Menschwerdung durch Gabriel, den Kampf Michaels mit dem Drachen, Raphael in Pilgertracht und den hl. Schutzengel, ein Kind an seiner Hand geleitend, auf. Zwei Inschriften oberhalb der Arkaden der Turmoratorien lauten: *Gaudium angelorum* und *Regina angelorum*; sie nehmen Bezug auf die Stellung des Heilandes und Marias zu den hl. Engeln.

Die Darstellungen in den Gewölben des Langhauses heben an mit den Patriarchen. *Jesu rex Patriarcharum — Regina Patriarcharum* lesen wir rechts und links über der ersten Arkade der Emporen. Eines der Medaillons der Kappen zeigt uns Noe beim Bau der Arche, die anderen Abraham Isaak opfernd, Jakob im Schlaf die Himmelsleiter schauend, und Joseph, Jakobs Sohn, von Putiphars Weib versucht.

Es folgen im zweiten Joch die Propheten: *Inspirator Prophetarum — Maria Regina Prophetarum* besagen die Inschriften an den Schildwänden. Vertreten sind sie durch Moses, der die Gesetzestafeln erhält, Daniel in der Löwengrube, dem durch einen Engel Habakuk mit

[9]) Die Idee zum Stuckschmuck zu Neuburg stammt teils von Wolfgang Wilhelm, teils von P. Welser: „Zweitens sollen sie nicht allein die 25 Kreuzfelder ziehen . . . . sondern auch die darein gehörigen 100 Bilder nach Anleitung und Befehl I. fstl. Durchl. oder Herrn Pater Welser in gebührender Größe oder Form verfertigen." (Grasegger a. a. O. S. 43.)

Speise zugeführt wird, Elias, welcher zum Himmel auffährt, indessen Eliseus unten verwundert zuschaut, und Jonas, der ins Meer gestürzt, nach drei Tagen aber von dem Seeungeheuer, das ihn verschlang, wieder ausgeworfen wird.

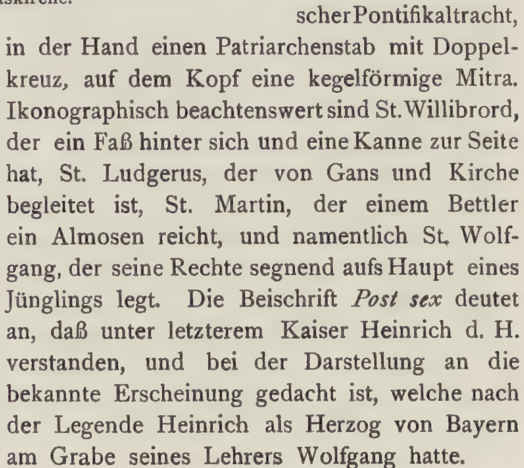
Die Felder des dritten Gewölbes zeigen uns die vier Evangelisten. An den Wänden heißt es: *Jesus doctor Evangelistarum* und *Maria Regina Evangelistarum.* Das vierte Joch enthält in den Gewölbekappen den Inschriften über den Arkaden der Seitenschiffe zufolge Ahnen und Verwandte des Herrn: *Gaudium majorum et cognatorum — Maria spes majorum et cognatorum.* Es sind David, Joachim und Anna, Johannes der Täufer und Joseph. David ist beim Harfenspiel abgebildet, über Joachim und Anna schwebt, von einem Strahlenkranz umgeben, in der Höhe Maria mit dem Jesuskind, Joseph ist dargestellt, wie er sich Maria verlobt, über beiden der hl. Geist, Johannes, wie er dem Herrn im Jordan die Taufe spendet.



Abb. 3. Empore des rechten Seitenschiffes der St. Andreaskirche.

Den Medaillons mit den Bildern der Patriarchen, Propheten, Evangelisten und Anverwandten des Herrn in den vier dem Chor zunächst gelegenen Gewölbejochen des Hauptschiffes entsprechen in den Gewölben der Seitenschiffe Medaillons mit Darstellungen der Apostel und heiliger Bischöfe. Die Apostel haben ihren Platz an den beiden ersten Gewölben der linken und dem ersten der rechten Abseite erhalten. Dort sehen wir St. Petrus, Paulus, Andreas, Philippus, Jakobus minor, Judas Thaddäus, Mathias, Barnabas, hier Jacobus major, Thomas, Bartholomäus und Simon, alle mit ihrem gewöhnlichen Abzeichen; die Apostel Johannes und Mathäus sind nicht vertreten, weil sie bereits im Mittelschiff unter den Evangelisten vorkommen. Von heiligen Bischöfen schließen sich im linken Seitenschiff an die Apostel solche an, die als Apostel Deutschlands verehrt wurden, der hl. Crescens der Apostel von Mainz, der hl. Eucharius, Apostel von Trier, der hl. Maternus als Begründer der Kölner Kirche, der hl. Willehad, der Apostel Bremens, der hl. Willibrord, Bischof von Utrecht, der hl. Ludgerus, Bischof von Münster, der hl. Suitbertus, der als episcopus Westfaliae bezeichnet ist, und der hl. Kilian, Bischof von Würzburg.

Im rechten Seitenschiffe folgen den Apostelbildern zunächst die Darstellungen der vier großen orientalischen Kirchenlehrer, der hhl. Athanasius, Basilius, Johannes Chrysostomus und Gregor von Nazianz, dann die der hhl. Martin von Tours, Lambert von Lüttich, Apollinaris von Ravenna, Nikolaus von Myra, Korbinian von Freising, Wolfgang von Regensburg, Willibald von Eichstätt und Ulrich von Augsburg. Die vier griechischen Kirchenlehrer erscheinen in griechischer Pontifikaltracht, in der Hand einen Patriarchenstab mit Doppelkreuz, auf dem Kopf eine kegelförmige Mitra. Ikonographisch beachtenswert sind St. Willibrord, der ein Faß hinter sich und eine Kanne zur Seite hat, St. Ludgerus, der von Gans und Kirche begleitet ist, St. Martin, der einem Bettler ein Almosen reicht, und namentlich St. Wolfgang, der seine Rechte segnend aufs Haupt eines Jünglings legt. Die Beischrift *Post sex* deutet an, daß unter letzterem Kaiser Heinrich d. H. verstanden, und bei der Darstellung an die bekannte Erscheinung gedacht ist, welche nach der Legende Heinrich als Herzog von Bayern am Grabe seines Lehrers Wolfgang hatte.



Das letzte Gewölbejoch im Mittelschiff wie in den Seitenschiffen ist mit Bildern von Heiligen oder Seligen aus fürstlichen oder edlen Häusern geschmückt. Im Gewölbe des Mittelschiffes schauen wir heilige Könige, Sigismund von Burgund, Kaiser Heinrich II., Kaiser Karl d. Gr. und St. Ludwig von Frankreich, alle in königlicher Tracht. Von den vier Gewölbefeldern im linken Seitenschiff winken heilige Herzöge herab, Robert, Herzog von der Rheinpfalz, Emmerich, Herzog von Ungarn, Wenzeslaus, Herzog von Böhmen und Kasimir, Herzog von Polen. Ein Schild, der neben den einzelnen angebracht ist, enthält das pfälzische bzw. ungarische, böhmische und polnische Wappen. Das Gewölbe des rechten Seitenschiffes weist heilige Grafen auf. Luthard, Graf von Cleve, Eleazar, Graf von Ariano (Süditalien), St. Megingosus, Graf von Geldern und Eberhard, Graf von Hesbaye in Belgien (Provinz Lüttich). Daß man diesen Heiligen einen Platz im Mittelschiff und in den Hauptgewölben der Seitenschiffe anwies, mag eine Artigkeit gegenüber Wolfgang Wilhelm gewesen sein. Mußten doch selbst die vier großen lateinischen Kirchenlehrer, die hhl. Gregor d. Gr., Ambrosius, Augustinus und Hieronymus, um für die fürstlichen Heiligen Raum zu schaffen, sich mit einer Stelle an dem Gewölbe unter der Orgelbühne gleich hinter dem Haupteingang der Kirche bescheiden.

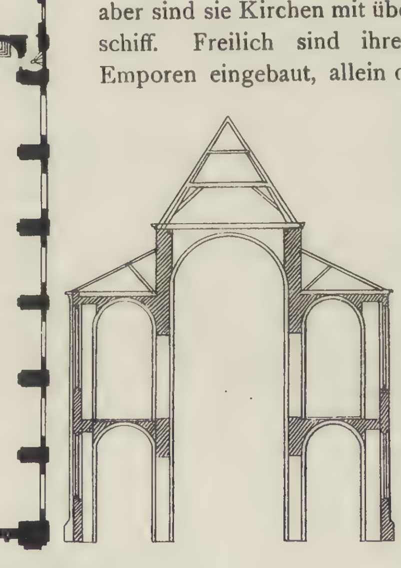
In den Gewölben unter den Emporen des linken Seitenschiffes haben weibliche Heilige einen Platz gefunden. Ihre Reihe beginnt mit vier jungfräulichen Heiligen, St. Katharina von Schweden, St. Pulcheria, St. Edeltraud und St. Kunigunde. Dann folgen in den acht Feldern des zweiten und dritten Gewölbes acht heilige Märtyrinnen, St. Katharina, St. Barbara, St. Agatha, St. Ursula, St. Apollonia, St. Agnes, St. Christina und St. Cäcilia. In den Kappen des vierten Gewölbes begegnen wir hhl. Witwen, einer hl. Helena, einer hl. Brigitta, einer hl. Monika und einer hl. Elisabeth von Thüringen, während das letzte, an die Fassade anstossende drei hhl. Büßerinnen, der hl. Maria, der Nichte des Syrers Abraham, der hl. Maria Magdalena, der hl. Maria von Ägypten und der hl. Eremitin Eugenia zugeteilt ist. Alle vier knien vor einem Kreuze, während um sie herum am Boden Bußwerkzeuge liegen. Daß heilige Frauen in den unteren Gewölben des linken Seitenschiffes zur Darstellung kamen, hat seinen Grund in dem Umstand, daß die linke Seite des Langhauses den Frauen angewiesen zu sein pflegt. Die Gewölbe unter den Emporen rechter Hand enthalten die Bilder männlicher Heiligen und zwar zunächst eine Serie von zwölf Märtyrern. Dieselbe umfaßt vier hhl. Bischöfe, St. Dioysius, das Haupt in der Hand, St. Ignatius von Antiochien, der von Löwen zerrissen wird, St. Blasius und St. Bonifatius, den hl. Priester Vincentius, die hhl. Stephanus und Laurentius, den hl. Vitus und vier heilige Krieger, die für ihren Glauben ihr Leben hingaben: St. Sebastianus an einen Baum angebunden und von Pfeilen durchbohrt, St. Georg, den Drachen tötend, St. Achatius und St. Quirinus, beide letztere einen Kranz auf dem Haupt und ein Kreuz in der Hand. Den heiligen Märtyrern folgen vier heilige Ordensstifter, St. Benedikt mit Stab, Becher nnd Buch, St. Bruno, der Stifter der Kartäuser, St. Franziskus, die Wundmale empfangend und St. Dominikus mit Buch und Lilie, begleitet von einem Hund, der einen Feuerbrand im Maul trägt. Die vier Felder des letzten Gewölbes endlich haben als Parallele zu den Büßerinnen des linken Seitenschiffes hl. Einsiedler aufgenommen, St. Paulus, dem durch einen Raben Brot gebracht wird, St. Abraham den Syrer, St. Makarius, der sich geißelt, und St. Antonius, den die Teufel bei der Lesung stören.

Die Darstellungen der heiligen Büßer und Büßerinnen machen den Beschluß der Bilder in den Gewölben. Es ist in der Tat eine förmliche Allerheiligenlitanei, was von oben herunterschaut, und damit alles leicht verstanden werde, sind die einzelnen Heiligen ausdrücklich durch Beischriften, und nicht bloß durch ihre Abzeichen kenntlich gemacht. Bemerkenswert ist, daß unter ihnen allen sich keine Heilige oder Selige der Gesellschaft Jesu befinden, nicht einmal ihr Stifter, der hl. Ignatius. Immerhin sind sie bei der Dekoration nicht ganz übergangen worden. Ihre Bilder wurden an den Schmalwänden der Emporen angebracht, und zwar in Form von Brustbildern. St. Ignatius und St. Franziskus Xaverius stehen über der Türe, welche von den Emporen in die Turmoratorien führen, St. Aloysius und St. Stanislaus ihnen gegenüber über den Fenstern, durch welche die Emporen von der Fassade her Licht erhalten.

Nach Gurlitt[10]) soll die Düsseldorfer Jesuitenkirche von belgischen Bauten beeinflußt sein.

[10]) »Geschichte des Barocks in Deutschland«, S. 21.

Zur Begründung wird darauf hingewiesen, daß der Architekt Wolfgang Wilhelms, Deodat del Monte, ein Schüler Rubens und trotz seines italienisch klingenden Namens ein belgischer Meister gewesen sei. Doch mit Unrecht, zwischen den belgischen Kirchenbauten aus dem Beginne des XVII. Jahrh. und der Düsseldorfer Kirche besteht konstruktiv und dekorativ ein Unterschied, wie er nicht schärfer gedacht werden kann. Es sind vornehmlich Jesuitenkirchen, welche damals in Belgien entstanden. Ein Teil derselben hält an der einheimischen Gotik in einer Treue fest, die Staunen erregt, ein anderer mischt dem gotischen Bau Renaissancemotive unter, ein dritter schafft Kirchen, die zwar in die Formsprache der Renaissance gekleidet sind, nach Anlage und Konstruktion aber ganz die alten, traditionellen Bahnen wandeln. Es hat darunter auch Hallenkirchen gegeben, so die nunmehr verschwundene Jesuitenkirche zu Ypern und die noch vorhandene Jesuitenkirche zu Antwerpen, jetzt St. Charles, und zwar hat letztere sogar, eine Ausnahme in den belgischen Kirchen, Emporen über den Seitenschiffen. Und doch wie wenig Verwandtschaft mit der Düsseldorfer St. Andreaskirche. Aber auch die Stuckdekoration in dieser hat nichts mit der Stuckdekoration belgischer Kirchen zu tun. Dort überall klassische Motive, Eierstab, Perlen, Rosetten usw., hier das freiere Ornament der niederländischen Renaissance bis zum ärgsten Knorpelornament. Klassische Beispiele zum Vergleich bilden die zu den bedeutendsten Kirchen der belgischen Renaissance gehörenden Jesuitenkirchen zu Brügge, Löwen, Antwerpen, Namur und Mecheln, dann Notre-Dame de Hanswyk und die Beguinenkirche zu Mecheln, die Kirche des Beguinenhofes zu Brüssel und Lierre und St. Pierre zu Gent.



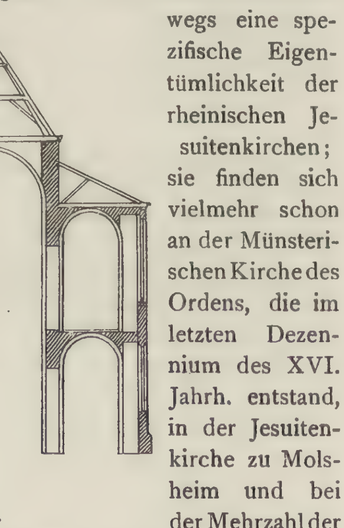


Abb. 4. Plan zur Kölner Jesuitenkirche.

Es ist aber auch nicht zutreffend, wenn Clemen meint,[11] die Düsseldorfer St. Andreaskirche sei eine der besten Beispiele des rheinischen Jesuitenstiles und ihr Stuck nach Formensprache und Gedankeninhalt eine seiner glänzendsten Verkörperungen. Weder der Bau noch sein Stuck trägt dessen charakteristische Merkmale an sich. Was die Konstruktion anlangt, folgen die im Beginn des XVII. Jahrh. neuerbauten rheinischen Jesuitenkirchen zu Koblenz, Köln, Aachen vollständig der Gotik; ebenso ist ihr Stil noch in der Hauptsache gotisch, der Anlage nach aber sind sie Kirchen mit überhöhtem Mittelschiff. Freilich sind ihren Seitenschiffen Emporen eingebaut, allein diese sind keineswegs eine spezifische Eigentümlichkeit der rheinischen Jesuitenkirchen; sie finden sich vielmehr schon an der Münsterischen Kirche des Ordens, die im letzten Dezennium des XVI. Jahrh. entstand, in der Jesuitenkirche zu Molsheim und bei der Mehrzahl der süddeutschen Kirchen. Die erste Hallenkirche unter den rheinischen Jesuitenkirchen aber ist, wenn wir von der Düsseldorfer absehen, die gegen Ende des XVII. Jahrh. entstandene Bonner Kirche zum hl. Namen Jesu. Sie ist als Hallenkirche das einzige Gegenstück der Düsseldorfer Jesuitenkirche, stilistisch aber — sie ist im wesentlichen noch gotisch — steht sie dieser ebenso fern, wie durch den Mangel durchgehender Emporen in den Seitenschiffen.

Aber auch was den Stuck anlangt, steht die Düsseldorfer Kirche ganz außerhalb der Reihe der rheinischen Kirchen. Die Aachener

[11] »Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Kreis Düsseldorf«, S. 27.

und Koblenzer Kiche — von der zu Münstereifel ganz zu schweigen — sind nie mit Stuck ausgestattet gewesen, der Stuck in der Kölner Jesuitenkirche aber ist sowohl stilistisch wie in seiner Anordnung so sehr von den Stuckdekorationen Kuhns in der Düsseldorfer Kirche verschieden, daß alle und jede Verwandtschaft als ausgeschlossen betrachtet werden muß. In der Kirche zu Köln findet sich Stuck nur an den ursprünglich einfach dorisch gebildeten Säulenkapitälen der Pfeiler, an den Kragsteinen, auf denen die Quergurte der Seitenschiffgewölbe ruhen, an den Umrahmungen der Emporenbogen, der Scheidbogen und des Triumphbogens, und endlich den Fensterlaibungen. Überall ist der Stuck eine reine Zutat, der ohne Schaden für den Bau fortbleiben könnte, zu Düsseldorf ist er System, ein Stück des Baues, nicht zwar konstruktiv, aber dekorativ, das Kleid, welches das ganze Bauskelett verhüllt und ihm erst sein eigenartiges Gepräge aufdrückt. Aber auch formell betrachtet, unterscheidet sich der Kölner Stuck wesentlich vom Düsseldorfer. Dieser atmet, wie schon gesagt wurde, entsprechend seinem Ursprung — er ist ja Kopie des von Italienern ausgeführten Stucks in der Jesuitenkirche zu Neuburg — klassische Renaissance im Sinne des Barocks, zu Köln aber hat der Stuckateur Motive aller Art angewandt, bei der Verzierung der Arkaden selbst das romanische Motiv gebrochener Stäbchen, wie er andererseits am Triumphbogen das sonst erst um 1700 auftretende Netzwerk bereits antizipiert hat. Vor allem aber ist für den Kölner Stuck im Einklang mit dem Ornament des Mobiliars das dieses ganz beherrschende Knorpelornament charakteristisch.

Die Düsseldorfer Jesuitenkirche ist so wenig das beste Beispiel des rheinischen Jesuitenstiles, daß sie vielmehr unter den rheinischen Kirchen, die westfälischen, welche ja auch zur niederrheinischen Ordensprovinz gehörten, nicht ausgeschlossen, ganz vereinzelt dasteht. Ihre Stuckdekoration hat, wie urkundlich feststeht, ihr Vorbild in Bayern. Aber auch der Plan zum Bau selbst kommt von dort. Die Neuburger Kirche wurde nicht nur für die Ornamentierung der Düsseldorfer maßgebend, sondern auch für deren Konstruktion und Anlage. An Abweichungen fehlt es allerdings nicht, namentlich unterscheiden sich beide Kirchen durch die Zahl und Lage der Türme. Statt der zwei Türme, die zu Düsseldorf den Chor flankieren, ist zu Neuburg nur einer vorhanden, der seinen Platz in der Mitte der Fassade hat. Im übrigen aber läßt sich eine Verwandtschaft beider Kirchen, was Stilcharakter, Disposition und Konstruktion anlangt, unmöglich verkennen. Das Äußere der Langseiten und die Fassade bis zum Giebel an der Düsseldorfer Kirche sind sogar fast wörtlich von der Neuburger abgeschrieben. Man wird das Verhältnis zwischen beiden Bauten am richtigsten wiedergeben, wenn man die Kirche zu Düsseldorf als eine verbesserte Neuauflage derjenigen zu Neuburg bezeichnet. Es wäre ja auch anderenfalls undenkbar gewesen, die Stuckdekoration der Neuburger Kirche in der Düsseldorfer zu kopieren. Die beiden Chortürme der letzteren aber dürften unmittelbar auf eine Einwirkung Wolfgang Wilhelms zurückzuführen sein, der seiner Zeit bei den Verhandlungen über den Bau der ursprünglich für den protestantischen Gottesdienst bestimmten Kirche zu Neuburg ebenfalls für diese zwei Flankiertürme am Chor vorgeschlagen hatte.[12])

Übrigens wäre es auch im Fall der Düsseldorfer Jesuitenkirche nicht das erste Mal gewesen, daß die Patres ihren Blick nach Bayern richteten, als es galt, einen Plan für eine neue Kirche zu entwerfen. Schon einige Jahre zuvor hatte man zu Köln ein Gleiches getan als es sich darum handelte, einen Entwurf für die dort zu erbauende Kirche zu beschaffen. Vor mir liegen drei verschiedene Pläne, die damals aus Bayern in Köln einliefen. Die Aufschriften: Idea I, II, III Bavarica Templi Coloniensis verraten mit aller Bestimmtheit ihre Herkunft. Es sind das alles Pläne im Geiste des damals im Süden herrschend gewordenen Stiles, eng verwandt mit dem Plan der Düsseldorfer Kirche. Namentlich gilt das von der Idea II (Abb. 4), die laut einem Schreiben an den Provinzial P. Kopper vom 25. November 1617 die Approbation des P. Generals erhielt. Daß sie nicht zur Ausführung gelangte und die jetzige Kirche gebaut wurde, liegt an Einflüssen, die darzulegen zu weit führen würde. Es ist das aber auch hier von keinem Belang. Das Interessanteste aber bei Idea II ist, daß sie die Neuburger Kirche wiedergibt, nur ist dem Langhaus ein Joch hinzugefügt und der Chor um einiges verlängert.[13])

---

[12]) Grasegger a. a: O. S. 20 ff.

[13]) Die Kenntnis der Neuburger Kirche verdanke ich den gütigen Mitteilungen des hochw. Herrn Stadt-

Für Düsseldorf lag ein besonderer Grund vor, sich wegen eines Planes nach dem Süden zu wenden, die Beziehung Wolfgang Wilhelms zu Düsseldorf. Da nämlich die Patres hinsichtlich der Mittel zum Kirchenbau ganz auf des Pfalzgrafen Wohlwollen und Freigebigkeit angewiesen waren, mußten sie selbstredend auch auf dessen Vorliebe für einen bestimmten Stil gebührende Rücksicht nehmen. Wolfgang Wilhelm, ein feinsinniger Freund der Kunst, aber hatte eine besondere Neigung zur italienischen Renaissance, die er auf seinen Reisen in Italien kennen und schätzen gelernt hatte. Schon bei Erbauung der Neuburger Kirche sehen wir ihn in einem Gutachten, zu dem ihn sein Vater aufgefordert hatte, nach dieser Richtung hin seinen Einfluß geltend machen. Es ist sogar nicht unwahrscheinlich, daß Wolfgang Wilhelm die Patres direkt auf die Neuburger Kirche hinwies. Denn, wenn er später den Stukkateur Kuhn von Straßburg nach Neuburg schickte, um die dortigen Stuckarbeiten zu kopieren und dann in der Düsseldorfer Kirche nachzubilden, so liegt es sehr nahe, etwas ähnliches ein Jahrzehnt früher auch für den Bau selbst anzunehmen.

Wer den Plan zur Kirche entworfen hat, muß dahingestellt bleiben. Bis jetzt fehlt jede Nachricht darüber. Wenn Gurlitt Deodat del Monte[14]) und Küch[15]) Antonio Serro, genannt Kraus, den Entwurf zuschreiben, so sind das bloß Konjekturen, die statt Licht zu bringen, die Unklarheit nur zu vermehren geeignet sind. Der einzige Untergrund für dieselben ist, daß del Monte wie Serro als Hofingenieure Wolfgang Wilhelms tätig waren, und daß Serro zur Besichtigung der Befestigungsarbeiten an der Zitadelle 1619 im Auftrag des Pfalzgrafen von Neuburg nach Düsseldorf reiste, offenbar ein sehr schwacher Untergrund.

Übrigens hat die Frage nach dem Architekten der Düsseldorfer Kirche auch wenig Bedeutung. Ist diese ja doch zuletzt kein selbständiges Werk, sondern nur eine Kopie der Neuburger. Die Architekten der Kirche zu Neuburg aber sind bekannt. Es sind der damalige Hofbaumeister Doctor, der das erste „Visier" entwarf, und der kaiserl. Baumeister Henitzel zu Augsburg, der unter Anlehnung an diesen Entwurf Doctors den Plan herstellte, welcher am 14. Mai 1606 mit einigen bestimmten Änderungen definitiv angenommen wurde.[16])

Luxemburg. Jos. Braun.

predigers J. Demmler und meines Ordensgenossen Joh. Reiber S. J.

[14]) A. a. O

[15]) »Beiträge zur Geschichte des Niederrheins«, Bd. XI, S. 75.

[16]) Grasegger a. a. O. S. 24.

Bücherschau.

Die Jubiläums-Wallfahrt von Köln nach Rom zur Feier des 50. Jahrestages der Verkündigung des Glaubenssatzes der Unbefleckten Empfängnis Mariä am 8. Dezember 1904. Bericht des Pilgerkomitees, herausgegeben von Domkapitular Dr. Düsterwald in Köln. (Mit 116 Illustrationen und einem Titelbild.) Theissing in Köln 1905. (Preis 5 Mk., geschmackvoll geb. Mk. 6,50.)

Dieses 450 Seiten umfassende, recht gut ausgestattete Buch berichtet nicht nur über die Erlebnisse des Pilgerzuges, sondern erwähnt und beschreibt auch in ungewöhnlichem Maße die bedeutendsten von ihm besuchten und geschauten Kunstdenkmäler, wie sie ihm in Mailand, Padua, Venedig, Bologna, Florenz, Assisi, Rom, Pisa, Genua sich boten. Nahezu 100 derselben, zum Teil hervorragende Kirchenbauten, sind in vortrefflichen Abbildungen wiedergegeben, darunter mehrere, die in kunstgeschichtlichen Werken nur ausnahmsweise sich finden, hier aber die Aufmerksamkeit besonders gefesselt hatten, wie der Marmoraltaraufsatz des XIV. Jahrh. mit den drei reichen Dreikönigenreliefs in St. Eustorgio, das Palliotto in St. Ambrogio zu Mailand, das Äußere und Innere der Basilika St. Nereus und Achilleus als Titelkirche des Herrn Kardinals Fischer, verschiedene Monumente aus den Grotten von St. Peter zu Rom. — Da die Auswahl wie der besuchten Städte so der gemeinsam besichtigten Kunstdenkmäler, namentlich auch auf der siebentägigen Wallfahrt durch die ewige Stadt, recht geschickt, die Schilderung derselben korrekt und ansprechend, dazu gemeinverständlich ist, so hat dieser eingehende Bericht eine über den unmittelbaren Erinnerungszweck weit hinausreichende Bedeutung, für die dem verdienten selbstlosen Veranstalter und Verfasser in hohem Maße Anerkennung und Dank gebühren. Schnütgen.

Le retable de Beaune, von F. de Mély. Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1906.

Der Verfasser ist der erste, der die Erlaubnis erhalten hat, das Triptychon des Krankenhauses zu Beaune bei Dijon zu photographieren. Die Bilder sind vortrefflich gelungen und gereichen der Schrift zur Zierde. Sie geben in Großfolio den Gegenstand des Altargemäldes, das Jüngste Gericht, wieder; sie bringen ferner in je einem Vollbilde ausdrucksvolle Porträts von vier männlichen Figuren und die hl. Jungfrau, deren Antlitz Liebreiz, Anmut, Reinheit, Zärtlichkeit, kurzum die herrlichsten Eigenschaften der

Frau vereinigt und in seiner wunderbaren Ruhe alles Schöne verkörpert, was die besten Kunstwerke des Mittelalters uns überliefert haben. Dazu kommen kleine Bilder auf den Außenseiten der Flügel und wichtiger Einzelheiten des Ganzen, sowie, was besonders wertvoll ist, mehrere Porträts und Gemälde, die es dem Leser ermöglichen, die kritischen Bemerkungen auf Schritt und Tritt nachzuprüfen und sich ein eigenes Urteil zu bilden. Den Illustrationen entspricht der gediegene Inhalt der Broschüre. Hier finden wir die erste genaue und zuverlässige Beschreibung des herrlichen Gemäldes, hier werden zum erstenmal mit Hülfe der Lehre von den symbolischen Farben der Edelsteine und der Kleidung die Namen der Apostel, der Beisitzer des Weltgerichtes, in abschließender Weise gedeutet; hier erhalten wir zum erstenmal sichere Angaben über die Zeit der Entstehung des Triptychons (1443—14??) und die Namen des Schöpfers — Johannes Memling — und seiner Mitarbeiter. Mehr wollen wir über den Inhalt nicht verraten, desto mehr aber zur Prüfung der Schrift einladen, die das Wissen des Gelehrten, den Scharfsinn des Archäologen, den Beobachtungssinn des Kritikers im schönsten Bunde zeigt zur Förderung der mittelalterlichen Kunstgeschichte.

Aachen. E. Teichmann.

Rembrandt und seine Zeitgenossen von Wilhelm Bode. Charakterbilder der großen Meister der holländischen und vlämischen Malerschule im XVII. Jahrh. E A. Seemann, Leipzig 1906. (Preis in Kartonband 6 Mk.)

Auf dem Gebiete der früh- und spätmittelalterlichen Malerei und Plastik nicht nur Italiens und Deutschlands einer der ersten Forscher, mit den Teppichen des Orients vertraut wie Wenige, in der Geschichte des Kunstgewerbes durchaus bewandert, hat Bode wie in seinen langjährigen umfassenden Studien so in seinen unvergleichlichen musealen Erwerbungen den holländischen und vlämischen Malerkoryphäen des XVII. Jahrh. seine Hauptaufmerksamkeit von jeher zugewandt. — Rembrandt ist sein Lieblingsmeister und im Zusammenhang mit ihm hat er die Entwickelungsgeschichte der zeitgenössischen Maler zum Hauptgegenstande seiner Untersuchungen gemacht, vollkommen vertraut mit der Literatur, noch viel mehr mit den Schöpfungen selber. — Die Ergebnisse dieser durchaus selbständigen, an neuen eigenartigen Gesichtspunkten überreichen Prüfungen sind in dem vorliegenden vornehmen Buche zusammengestellt, das die schärfste Kritik mit der wärmsten Schilderung verbindet, lauter Hymnen und doch keine Übertreibungen. Alles ist beobachtet, gekostet, abgewogen, belegt. — Zuerst wird Rembrandt seiner einzigartigen Wesenheit nach mit glühenden Farben geschildert als ein Heros ohne Gleichen. Dann wird Franz Hals analysiert. Hierauf werden das holländische Sittenbild in seinen Hauptvertretern: den Genremalern Nic. Maas, Vermeer van Delft, P. de Hooch, G. Metsu, Ter Borch, Jan Steen behandelt; die holländische Landschaftsmalerei in den Meistern Herc. Seegers, Jac. van Ruisdael, Hobbema, van der Neer, Cuyp. Potter, van de Velde, Wouverman, endlich das holländische Stilleben, wie de Heem, Kalff, van Beijeren es handhabten. — Mit besonderer Liebe und Sorgfalt ist das Lebenswerk Adriaen Brouwers dargelegt. — Den Epilog bilden Rubens und van Dyck in ihrer Verschiedenartigkeit des Genies und in ihrer Gemeinsamkeit des Schaffens. Was im Anschluß hieran über die Befruchtung der Rubensschen Phantasie durch die zweite jugendfrische Gattin dargelegt wird, läßt den Verfasser erkennen hinsichtlich seiner Quellenannahmen für künstlerische Inspiration. — Die Lektüre des aus dem Vollen schöpfenden, unerschöpflichen Buches, das kernig und geistvoll zugleich ist, darf als ungewöhnlich reiche Belehrung, zugleich als ein seltener ästhetischer Genuß auf das wärmste empfohlen werden. T.

Alfred Gotthold Meyer, Gesammelte Reden und Aufsätze. Eduard Meyer in Berlin W, Potsdamerstr. 27b.

Der im Dezember 1904, kaum vierzig Jahre alt, gestorbene Kunsthistoriker Alfred Gotthold Meyer, begeisterter Schüler und Geistesgenosse Springers, hat eine sehr fruchtbare literarische Tätigkeit von 1890 bis 1904 entfaltet, aus der die „Lombardischen Denkmäler des XIV. Jahrh.", die „Oberitalienische Frührenaissance", die „Geschichte der Möbelformen" sich markieren. Unter seinen zahlreichen Gelegenheitsarbeiten, kleineren Aufsätzen usw. ragen die Baugeschichte der Certona bei Pavia und die verschiedenen Berichte über die Kunst des XIX. Jahrh. hervor, wie sie namentlich der Weltausstellung in Paris (1900), der Architekturausstellung der Stadt Berlin (1901), der Jubiläumsausstellung des Vereins für deutsches Kunstgewerbe in Berlin (1903), dem Deutschen Haus in St. Louis (1904) gewidmet sind. Bei dem großen Interesse, das der wissenschaftlich hochgebildete, praktisch tüchtig geschulte, ideal gestimmte Kunstlehrer namentlich in den letzten Jahren auch an dem zeitgenössischen Kunstschaffen im Sinne seines Zusammenhanges mit der glorreichen Kunstvergangenheit nahm, wäre von dem anregenden unermüdlichen Förderer noch reiche fruchtbare Aussaat zu erwarten gewesen, in Gemeinschaft mit so manchen edlen Freunden, die seinen Tod tief betrauert und dieses literarische Denkmal pietätvoll ihm errichtet haben.

Schnütgen.

Lukas Delmege, Roman von Patrik A. Sheehan. Deutsch von Anton Lohr, III. ungekürzte Auflage. Allgem. Verl. Ges. m. b. H. in München 1906.

Dieser in Bd. XVI Sp. 320 dieser Zeitschrift angezeigte Roman hat durch die Vervollständigung der vorzüglichen Übersetzung, die dadurch an Umfang um ein Fünftel gewonnen hat, eine neue Bedeutung erhalten. — Was an geistreichem, stellenweise frappantem Unterhaltungsstoff beigefügt, was an humoristischen, nicht selten pikanten Wendungen hinzugekommen ist, läßt die Persönlichkeit des so drastisch geschilderten eigenartigen, modernen Seelsorgegeistlichen in einem noch aparteren Lichte erscheinen, so daß für dieses schon vielfach beachtete Lebensbild gesteigertes Interesse zu erwarten ist. B.

Abhandlungen

Der Kruzifixus und die ersten Kreuzigungsdarstellungen.

(Mit 4 Abbildungen.)



In der christlichen Welt ist der Kruzifixus die am meisten wiederholte Darstellung. Das ist begreiflich, da in ihm nicht eigentlich die geschichtliche Tatsache der Hinrichtung Christi durch das Kreuz wiedergegeben werden soll, sondern ein Dogma, und zwar die Hauptlehre der Christen, die Lehre von der Erlösung der Menschen durch den Opfertod des Heilandes. Der Zweck ist weniger didaktisch als liturgisch. Die Darstellung nimmt daher auch teil an der allgemeinen Entwickelung christlicher Darstellungen der bildenden Kunst vom Symbolischen zum Realistischen, ja Naturalistischen.

Da die Gefühlsweise der ersten Christen noch auf heidnischen Anschauungen beruhte, konnte sich ihre Hauptlehre nicht unter dem Bilde eines Gekreuzigten aussprechen. Die Schmach, welche auf der Kreuzesstrafe, der schimpflichsten, am meisten entehrenden Strafe, ruhte, ließ sich damals mit dem Gottesbegriffe noch nicht vereinigen; nur der Abschaum der Menschheit wurde mit dem Kreuzestode bestraft; und dazu gehörten nach antiker Auffassung außer den Sklaven die politischen Verbrecher. Im Altertum war kein größeres Vergehen denn das gegen den Staat denkbar. Nur im Staate und durch den Staat galt der einzelne etwas; ohne ihn galt und vermochte er nichts.

Christus muß als einer der ihrigen gelten. Das jüdische Synedrium, vom Pöbel unterstützt, beschuldigte ihn des Hochverrats. Mit der Anklage, Christus habe sich für den Sohn Gottes ausgegeben, hatte es bei der in Glaubenssachen toleranten römischen Gerichtsbarkeit nichts ausrichten können. Es bezichtigte ihn also, sich auch für den König der Juden ausgegeben zu haben. Und das war ein Grund, ihn schuldig zu sprechen, zumal man der hohen Geistlichkeit, die seine Beseitigung wünschte, somit einen Gefallen tun und sich bei ihr beliebt machen konnte.

Wiewohl nun von vornherein klar war, daß sich in der schauerlichen Hinrichtung Christi am Kreuze das Erlösungswerk vollzogen habe, so sind doch gegen 600 Jahre vergangen, ehe die Erlösungslehre sich unter dem Bilde eines Gekreuzigten ausgesprochen hat, also ehe sich die Anschauungen den alten heidnischen gegenüber so geändert hatten, daß das Gefühl durch eine Kreuzigungsdarstellung für die Hauptlehre der Christen nicht mehr verletzt wurde. Freilich die alte Gefühlsweise wurzelte immer noch zu fest, als daß, selbst nachdem die Kreuzesstrafe dank der Einwirkung des Christentums im V. Jahrh. abgekommen war, schon gleich eine realistische oder gar naturalistische Darstellung des Kruzifixes möglich gewesen wäre.

Möglich war erst eine Darstellung, wie sie jenes Brustkreuz im Domschatze zu Monza zeigt, das Papst Gregor der Große der Longobardenfürstin Theodolinde bei der Geburt ihres Sohnes Adulowald sandte. (Abb. 1.) Auf ihm sieht man den Heiland zwar mit ausgebreiteten Armen am Kreuze, auch sieht man an Händen und Füßen die Nägel, aber das Schauderhafte der Hinrichtung geschichtlich treu wiederzugeben, ist mit Absicht vermieden. Entgegen der Gepflogenheit, die Verurteilten bis auf ein Lendentuch nackt an das Kreuz zu schlagen, trägt Christus ein langes Gewand ohne Ärmel. Er steht mit offenen Augen vor dem Kreuze auf einer verzierten Fußbank, eine Beigabe, wie sie damals üblich war, um Personen von Bedeutung zu kennzeichnen. An den Enden des Querbalkens sind links Maria, rechts Johannes der Täufer klein dargestellt, über dem Kreuze stehen die Himmelszeichen Sonne und Mond. Das alles läßt den Gedanken nicht zu, daß Christus gerade den Tod erleidet. Nichtsdestoweniger wird die Erlösungslehre hier zum erstenmal durch den Kruzifixus wiedergegeben, mag er auch noch symbolisch, ungeschichtlich aufgefaßt sein. Im Laufe der Jahrhunderte verliert sich bekanntlich diese Eigenschaft des Kruzifixes immer mehr; er wird realistischer und in der Spätgotik naturalistisch. Hierauf sowie auf seine Eigenschaften in der Renaissance einzugehen, ist für unseren Zweck nicht nötig.

Es handelt sich vielmehr darum, wie die Erlösungslehre, ehe sie durch den Kruzifixus dargestellt wurde, formal ausgesprochen ist; denn kein Zweifel, daß eine Lehre von solcher Bedeutung sich schon bald nach Christi Tode

nicht nur durch Wort, Schrift und Zeichen, sondern auch mehr oder minder monumental in der bildenden Kunst kund tun mußte. Und das ist geschehen auf die nämliche Art wie im Schrifttume. Typologie und Exegese der Kirchenväter sind voll von Beziehungen auf das Kreuz, enthalten gleichsam versteckte Kreuze; ebenso die ältesten christlichen Kunstdenkmäler und Inschriften. Es waren jene cruces dissimulatae, zu denen auch die verschiedenen Formen des Monogramms Christi gehören, jenes nächstliegenden Zeichens oder Bildes, durch das sich die Person Christi und zugleich das Erlösungswerk dauernd vergegenwärtigen ließ. Hatte sich in den Zeiten, wo die christliche Lehre noch verachtet, unterdrückt und verfolgt wurde, keine deutlichere Darstellung machen lassen, so konnte, als Constantin der Große das Bekenntnis der christlichen Lehre freigab, wenigstens die unversteckte Darstellung des Kreuzes geschehen. Es wurde an ausgezeichneten Stellen des Gotteshauses, wie Altar, Apsis und Triumphbogen angebracht, aber nicht ausgebildet als ein Richtkreuz, sondern als crux gemmata, d. h. mit Edelsteinen und ähnlichem Schmucke reich versehen. So war denn wohl mit unzweifelhafter Deutlichkeit auf die Erlösung hingewiesen, der eigentliche Hinrichtungsakt jedoch nicht gezeigt, sondern nur symbolisch angedeutet.

Mehr erinnerte an den Opfertod Christi das Opferlamm, das sich erst allein, dann mit der Siegesfahne, dann sogar auf dem Altare und zuletzt einen Blutstrahl aus seiner Brust in einen Kelch ergießend dargestellt findet. Man sah also nicht mehr so sehr im Erscheinen und Handeln als im Leiden und in der Aufopferung die Bedeutung des Heilandes. Das besagen auch die Bilder, die ihn nun endlich in Person zeigen. Freilich ist er nicht ans Kreuz geschlagen, sondern er hält es und ist entsprechend der immer noch nicht überwundenen Auffassung heidnischer Göttlichkeit ein junger, blühender, kraftvoller Mann.

Nun war der Schritt zum eigentlichen Kruzifixus, wie ihn das beschriebene Brustkreuz der Theodolinde zeigt, nicht mehr weit, aber er war doch noch unmöglich. Man ersieht das an einem Fläschchen, welches Gregor der Große einige Jahre früher als das Brustkreuz an die longobardische Fürstin gesandt hatte und welches Öl der zu Rom vor den Leibern der Heiligen brennenden Lampen enthielt. (Abb. 2.) Auf dem aus einer Zinnmasse bestehenden Fläschchen ist einerseits oben die Kreuzigung — unten die Auferstehung Christi — unverkennbar, aber noch ganz symbolisierend in feinem Relief wiedergegeben. Ein Kreuz, aber keineswegs ein Richtkreuz, wird auf jeder Seite von einer knieenden Puttenfigur (?) gehalten und als das Christi gekennzeichnet durch das in einem Kreuznimbus über ihm angebrachte Antlitz des Herrn sowie durch die Schächer, die in geschichtlich treuer Weise dargestellt sind. Die Nebenfiguren sowie die Zufügung von Sonne und Mond, die das Himmlische andeuten sollen, sind zu unserem Zwecke weniger von Belang.


Abb. 1. Brustkreuz im Domschatze zu Monza.

Der Schritt zum Kruzifixus, d. h. Christus selber am Kreuze darzustellen, ist indessen auf einem anderen Monzeser Ölfläschchen ähnlicher Art bereits wirklich geschehen. Wie auf dem Brustkreuze hat der Gekreuzigte einen Kreuznimbus und ist bekleidet. Diese Darstellung ist dem Brustkreuze nicht vorangestellt, weil sie später sein kann, sich zeitlich jedenfalls nicht so sicher bestimmen läßt.

Die Reihe der Darstellungen bis zum ersten Kruzifixus, der auf dem Monzeser Brustkreuz eingraviert ist, läßt den Fortschritt erkennen, den die Wiedergabe der Erlösungslehre in der bildenden Kunst bis etwa 600 gemacht hat, nämlich von dem symbolischen Kreuzeszeichen bis zur Wiedergabe des realen Vorganges der Kreuzigung. Auf den Nachweis dieses Fortschrittes kam es uns an. Der noch stark symbolische Charakter des ersten Kruzifixus und die Entwickelung in immer mehr realistischer Weise der späteren Kruzifize können hier übergangen werden.

Gegen das alles würde nichts einzuwenden sein, wenn sich nicht einige Kreuzigungen Christi erhalten hätten, die älter als das

Brustkreuz in Monza und doch realistisch aufgefaßt sind, also dem dargelegten Werdegange zu widersprechen scheinen.

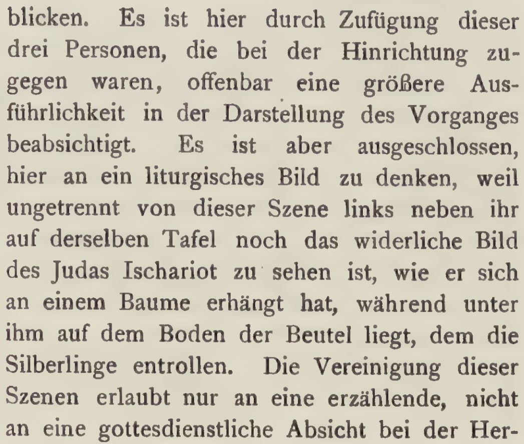
Zuerst kommt der sogenannte Spottkruzifixus des Museo Kircheriano zu Rom in Betracht. Es ist eine rohe Zeichnung etwa aus dem III. Jahrh., eingeritzt in den Putz eines Sklaven- oder Dienergemachs der palatinischen Kaiserpaläste. Sie stellt einen Gekreuzigten mit Esels- oder Pferdekopf dar; ein Mann links daneben steht, eine Hand erhebend, zu ihm in Beziehung. Eine Beischrift lautet: *ΑΛΕΧΑΜΕΝΟC CЄΒΕ ΤΕ ΘΕΟΝ* (Alexamenos betet dich Gott an). Trotz dieser Schrift ist die Deutung der Darstellung, z. B. ob es sich nach bisheriger Annahme um eine Verspottung des Christengottes handelt, nicht gewiß. Wir führen dieses frühe Beispiel einer realistisch wiedergegebenen Kreuzigung der Vollständigkeit wegen an, wiewohl es besonderen Wert hier nicht haben kann.



Abb. 2. Ölfläschchen im Domschatze zu Monza.

Anders das Relief einer Türfüllung der S. Sabina auf dem Aventin in Rom aus dem V. Jahrh. (Abb. 3.) Es stellt Christus und die Schächer vor der Stadtmauer Jerusalems so gekreuzigt dar, wie wirklich gekreuzigt wurde, alle unbekleidet bis auf ein schmales Lendentuch und an den Füßen ungenagelt. Daß Christus, die Hauptperson, größer als die Schächer gehalten ist, hat keine Bedeutung, da sich darin nur die Gepflogenheit der Verfallszeit römischer Kunst, eine Person hervorzuheben, kenntlich macht. Hätte hier die Hauptlehre der Christen, also der Kruzifixus, dargestellt werden sollen, so wäre das Relief wohl nicht in gleicher Weise behandelt wie die übrigen Türfüllungen, die gleichfalls biblische Szenen wiedergeben, sondern es wäre durch Platz, Größe usw. hervorgehoben und durch Beigaben, die auf einen liturgischen Zweck hindeuten, gekennzeichnet worden. Es ist aber nur die einfache geschichtliche Tatsache in knappster Weise geschichtstreu veranschaulicht, und durch Platz, Einordnung und Behandlung wird dieses Relief gleich denen der übrigen Türfüllungen zu einem Stücke der biblia pauperum, die das Ganze für die Analphabeten bildete.

Noch weniger zweifelhaft tritt der nicht liturgische Charakter an einem Elfenbeinrelief des V. Jahrh. hervor, welches mit drei anderen einem Kästchen angehört haben wird und sich jetzt im britischen Museum befindet. (Abb. 4.) Der Gekreuzigte ist wiederum bis auf ein schmales Lendentuch nackt, aber durch den Titulus auf einer Platte über seinem Haupte als *REX IVD* (eorum) gekennzeichnet. Auch hier sind die Füße nicht genagelt. Ob die Figur in starker Bewegung unter seiner Linken Longinus, der Speerhalter, sein kann, dem der Speer allerdings jetzt fehlt, sei dahin gestellt, in den beiden Figuren unter seiner Rechten haben wir Johannes den Täufer und Maria zu erblicken. Es ist hier durch Zufügung dieser drei Personen, die bei der Hinrichtung zugegen waren, offenbar eine größere Ausführlichkeit in der Darstellung des Vorganges beabsichtigt. Es ist aber ausgeschlossen, hier an ein liturgisches Bild zu denken, weil ungetrennt von dieser Szene links neben ihr auf derselben Tafel noch das widerliche Bild des Judas Ischariot zu sehen ist, wie er sich an einem Baume erhängt hat, während unter ihm auf dem Boden der Beutel liegt, dem die Silberlinge entrollen. Die Vereinigung dieser Szenen erlaubt nur an eine erzählende, nicht an eine gottesdienstliche Absicht bei der Her-



stellung zu denken, obgleich ein leicht eingeritzter Kreis um den Kopf Christi bereits als auf die Verehrungswürdigkeit des Heilandes hinweisend angesehen werden könnte.

Hat diesen rein geschichtlichen Inhalt auch noch das früheste Kreuzigungsbild, dessen Entstehungsjahr sich erweisen läßt? Es befindet sich als bildliche Beigabe in einer syrischen Handschrift des Klosters Zagba und ist von dem Mönche Rabulas 586 gemalt. Der Kodex, ein Evangeliarium, bildet jetzt ein wertvolles Stück der Bibliotheca Laurentiana zu Florenz.[1]) Christus, zwischen den Schächern gekreuzigt, ist wie diese auch an den Füßen genagelt. Die Beine aller hängen nebeneinander herab, sind nicht übereinander geschlagen und ohne Unterstützung. Jeder Fuß ist mit einem etwa das Fußgelenk durchdringenden Nagel angeheftet. Aus Händen und Füßen läuft das Blut herab. Während die Schächer bis auf ein Lendentuch nackt sind und eine weitere Befestigung an das Kreuz durch über die Brust gekreuzte Stricke zeigen, ist Christus mit einem langen, ärmellosen, blauen, vorn von zwei breiten, senkrechten Goldstreifen gezierten Gewande bekleidet und nicht weiter durch Stricke fest gebunden. Ein goldener, blau umränderter Heiligenschein, aber ohne Kreuzverzierung darin, umgibt sein Haupt. Sonne und Mond, die Himmelszeichen, sind über den Kreuzarmen sichtbar. Der Vorgang ist mit einer bis dahin unbekannten Ausführlichkeit und Natürlichkeit wiedergegeben. Daher sind noch zu sehen links (vom Beschauer) unter dem Kreuze der Speerhalter Longinus, auch durch Beischrift gekennzeichnet. Er ist mit einem roten, kurzen Rocke bekleidet, während seine Unterschenkel schwarze Umhüllung zeigen und seine Oberschenkel weiß geblieben, also wohl nackt zu denken sind. Weiter links sieht man in blauem Gewande und mit einem Heiligenscheine gleich dem des Heilandes die Madonna, sich stützend auf den bartlosen Johannes den Täufer in weißem Gewande. Auf der anderen Seite des Kreuzes steht in langem Kleide der Schwammhalter mit einem



Abb. 3. Kreuzigung Christi auf einer Türfüllung der St. Sabina zu Rom.

[1]) Eine Abbildung kann leider nicht gegeben werden, da der Direktor der Bibliothek weder den Kauf noch die Aufnahme einer Photographie erlauben wollte.

Gefäße, und rechts weiterhin sind drei trauernde, verschieden gekleidete Frauen zu sehen, von denen die vordere zum Zeichen der Trauer ihre im Gewande verhüllte Rechte an die Wange legt. Endlich noch die Gruppe der drei Kriegsknechte, die vor dem Kreuze das Gewand Christi durch Moraspiel verlosen. Im einzelnen sei auf die gewiß übliche Befestigung der Kreuze im Boden durch Keile hingewiesen sowie auf die Behandlung des Hintergrundes, der bis an die Querbalken der Schächerkreuze ein gebrochenes Grüngelb, darüber aber blaue Berge und einen weißen Himmel, begrenzt durch einen blaßblauen Streifen, zeigt. Wie der Name des Speerhalters ist auch der Titulus in Schreibschrift beigefügt; ein besonderes Täfelchen dafür fehlt.

Der Maler, zwar im Banne der Zeit einer niedergegangenen Kunst arbeitend, war nicht ohne Begabung. Er hat, wie namentlich die in Schwarz stark gehaltenen Umrißlinien erkennen lassen, alles nur skizzenhaft behandelt, aber durch außerordentlich charakteristische Gesichter und Bewegungen, z. B. des Longinus und der Mora spielenden Kriegsknechte, eine auffallende Lebhaftigkeit und wirkliche Glaubhaftigkeit zu erreichen gewußt.



Abb. 4. Elfenbeinrelief im britischen Museum.

Das macht diese Kreuzigung in der Hauptsache zu einem geschichtlich erzählenden Bilde; aber unverkennbar wird sein realistischer Eindruck durch die Bekleidung Christi, die Nimben sowie die Beifügung von Sonne und Mond so wesentlich beeinträchtigt, daß es bis zu der symbolischen Auffassung des Monzeser Brustkreuzes kein großer Schritt mehr ist. Es findet um diese Zeit gewissermaßen eine Verschmelzung der historischen mit der symbolischen Darstellung statt, indem man den Heiland, selbst, wo es sich eigentlich nur um die Schilderung der geschichtlichen Tatsache handelte, doch nicht wie einen gewöhnlichen Verbrecher, sondern nur in der Weise bildlich wiederzugeben vermochte, die sich aus der symbolischen zu der des Brustkreuzes der Theodolinde herausgebildet hatte.

Das Ergebnis unserer Betrachtung wäre mithin: das Dogma von der Erlösung ist bis zu den Tagen Gregors des Großen symbolisch auf die Kreuzigung hinweisend, aber eigentlich noch nicht durch diese bezw. durch den Kruzifixus dargestellt. Die älteren Kreuzigungsbilder Christi sind Hinrichtungsszenen, aber keine Kruzifixe; sie erzählen den geschichtlichen Vorgang, haben aber keinen liturgischen Zweck. Die Kreuzigungsdarstellungen nehmen jedoch, als die Kreuzesstrafe im V. Jahrh. abkam, mehr und mehr die Eigenschaften der aus der symbolischen Entwickelung hervorgegangenen Kruzifixe an und verschmelzen um 600 gleichsam mit ihnen. Dadurch wäre den ältesten Darstellungen der Kreuzigung Christi ihr Platz angewiesen, und dieser wäre in bezug auf den Werdegang der Erlösungsdarstellung aus dem Symbolischen zum Realistischen als außerhalb desselben liegend verständlich.

Es ist ein Stück monumentaler Theologie, das sich hier zeigt; ja solche zeigt sich in der Entwickelung des Kruzifixus überhaupt und vielleicht mehr als in der bildlichen Wiedergabe anderer christlicher Vorstellungen und Lehren. Die Kenntnis der verschiedenzeitigen Darstellungen ein und derselben Idee ist gewiß gut, bildend wird aber erst der Gedankengang, der sich daraus erkennen läßt.

Schöneberg bei Berlin. Gustav Schönermark.

Die ältesten Rosenkranzbilder.

(Mit 3 [bezw. 15] Abbildungen.)

nter alien in der katholischen Kirche gebräuchlichen Gebeten ist wohl das Rosenkranzgebet das volkstümlichste. Es verdient diesen Vorzug, mag man auf den Ursprung oder auf den Inhalt oder auf die Form das Augenmerk richten. Am meisten ist noch die mittelalterliche Geschichte dieses Gebetes in Dunkel gehüllt. Es sind insbesondere drei Fragen, welche in den letzten Jahrzehnten mehrfach erörtert wurden: 1. Welchen Anteil hat der Ordensstifter Dominikus an der Entwicklung des Rosenkranzes? 2. Seit wann ist es üblich geworden, Geheimnisse aus dem Leben und Leiden Christi in das Ave Maria einzusetzen? 3. Seit welcher Zeit sind bildliche Darstellungen nachweisbar?

Nach der Legende erschien um 1206 die allerseligste Jungfrau dem hl. Dominikus und übergab ihm einen Rosenkranz. Diese Legende ging auch in das römische Brevier über und findet sich wieder in dem am 5. August 1888 neu revidierten Officium mit dem Bemerken, ut memoriae proditum est. Der Franziskaner P. Heribert Holzapfel sucht in einem Schriftchen „St. Dominikus und der Rosenkranz“, München 1903, nachzuweisen, daß diese Legende unhistorisch sei, weil 18 Geschichtsschreiber des hl. Dominikus aus dem XIII. Jahrh. sie nicht erwähnen, sondern erst der Dominikaner Alan de la Roche um 1470; in das Brevier sei sie von Papst Benedikt XIII. († 1730) aufgenommen worden. Sei dem wie immer; soviel dürfte gewiß sein, daß die Gräfin Ada von Hennegau schon im XI. Jahrh. 60 mal am Tage das Ave Maria betete. Bolland. April. I p. 842.

Die zweite Frage nach der Einschaltung der Geheimnisse in die Ave Maria wird nach den neuesten Forschungen einem anderen Dominikus, welcher Mönch in der Karthause St. Alban b. Trier war und 1460 starb, zugeschrieben. Mainzer Katholik 1897 II. S. 346. — Diese 15 Rosenkranzgeheimnisse werden auch in einem splendid ausgestatteten Werke von dem venezianischen Dominikaner Alberto da Castello aus dem Jahre 1521 erwähnt. Der spanische Jurist Martin





von Azpilicunta, genannt Navarrus, setzte sie in die Ave Maria ein nach dem Worte Jesus. So entstand die in Deutschland allgemein übliche Gebetsweise des Rosenkranzes. Neben dieser Gebetsweise herrschte aber bis in die Zeiten des Kardinals Bona (1674) herab noch eine viel ausführlichere, indem zu jedem Ave Maria ein besonderes Geheimnis aus dem Leben Jesu und Maria, also im ganzen 50 beziehungsweise 150 Betrachtungspunkte rezitiert werden mußten. Wer heutzutage glaubt, unser Rosenkranzgebet sei zu einfach und verleite zu Mechanismus, kehre also nur zu der zweiten Betrachtungsweise zurück. Die Einsätze findet er ganz ausführlich in dem lateinischen Büchlein Rosarium sive psalterium B. M. V. Ingolstadt 1603.

Nunmehr ist auch die dritte Frage als gelöst zu betrachten durch Fr. Thomas Esser O. S. D., welcher im letzten Hefte des Mainzer Katholik auf eine Schrift in der Münchener Staatsbibliothek aufmerksam machte. Diese Schrift ist 1483 zu Ulm gedruckt durch Konrad Dinckmut und enthält auf 3 Blättern je 5 Geheimnisse der drei Psalterteile in kolorierten Holzschnitten. Es mögen hier die Geheimnisse des freudenreichen, schmerzhaften und glorreichen Rosenkranzes nach Originalphotographie wiedergegeben werden. Die Bilder der Holzschnitte sind von einer nicht ungeschickten Hand in der Strichmanier gezeichnet und verraten in den brüchigen Falten der Gewänder noch deutliche Spuren der Gotik. Der Druck ist in Schwarz ausgeführt und durch Farben in Rot, Grün, Gelb handwerksmäßig illustriert. Diese Farben erinnern noch an die Malerschulen, welche gegen Ende des XV. Jahrh. in Ulm und Augsburg bestanden. Da sie nicht selten die Konturen überschreiten, so erhalten die Bilder, insbesondere die Kränze, den Charakter kindlicher Kolorierungsversuche.

München. Andreas Schmid.

Über die Emporen in christlichen Kirchen der ersten acht Jahrhunderte.



Seit den ältesten Zeiten bestand das Wohnhaus im Orient aus zwei Teilen, wovon der eine, meist ein oberes Stockwerk bildend, die Frauen beherbergte. Im Hauran in Syrien wurden in den Wänden einzelner solcher Häuser Öffnungen vorgefunden, durch welche bei gemeinschaftlichen Freudenfesten wie beim gemeinschaftlichen Gebet die weiblichen Hausbewohner, welche sich nicht unter die Menge begeben durften, in einen Raum hinabsehen konnten, der die Höhe beider Stockwerke hatte und in welchem Gäste oder Geschäftsfreunde empfangen wurden. Auf diese aus klassischer Zeit erhaltene Einrichtung will Essenwein die Keime der Frauengalerien in der christlichen Kirche zurückführen.[1]) Näher liegt es freilich, daß die orientalische Sitte, die Frauen vom Verkehr mit der Männerwelt abzuschließen, für sich allein schon Veranlassung gab, das Verlangen, welches da und dort an das Programm des Hauses gestellt wurde, auch an dasjenige der Kirche zu stellen. —

Die Forderung der Geschlechtertrennung, welche in den Synagogen von jeher Sitte war, indem die Frauen erhöht, die Männer unten standen,[2]) dürfte in der christlichen Kirche umso frühzeitiger erhoben worden sein, als sie in den apostolischen Satzungen geradezu vorgeschrieben wird.[3]) Zuverlässiges darüber zu ermitteln, ob man sich in der ersten Zeit des Christentums etwa damit begnügte, diese Trennung in der Weise durchzuführen, daß der männliche Teil die eine, der weibliche die andere Hälfte des Kirchenschiffes einnahm, weil die der forensischen Basilikenanlage im allgemeinen geläufige Anordnung der Langseitenemporen[4]) ursprünglich der ecclesialen, wie manche meinen, fremd gewesen ist,[5]) dürfte wohl deshalb kaum gelingen, weil uns Bauten aus ältester Zeit nicht bekannt sind.[6]) Sicher dagegen ist, daß bereits im Laufe des VI. Jahrh.

[1]) Vgl. Essenwein Aug., »Handbuch d. Architektur« (Darmstadt 1886) S. 23.

[2]) Vgl. Kreuser J., »Wiederum christl. Kirchenbau« I. Bd. (Brixen 1868) S. 108.

[3]) Vgl. ebendas. — Krauß Frz. X., »Gesch. d. christl. Kunst« II. Bd. (Freiburg i. Breisgau 1896) S. 295 u. Otte H., »Handbch. d. kirchl. Kunstarchäol.« usw. 2. umgearb. Aufl. (Leipzig 1854) S. 15.

[4]) Vgl. Springer A. H., »Die Bauk. d. christl. Mittelalters« (Bonn 1854) S. 20.

[5]) Vgl. Dehio G. u. Bezold G. v., »Die kirchl. Bauk. d. Abendl. Histor. u. system. dargest.« I. Bd. (Stuttgart 1892) S. 107.

[6]) Vgl. Essenwein S. 46.

in der Bausitte der griechischen Kirche die Emporen zur Regel wurden.[7]) Wie demnach im Orient Lehrende und Lernende, Priester und Laien durch Erhöhung des Platzes und durch Schranken in der Kirche geschieden waren und eine Scheidewand wieder die hohe und niedere Geistlichkeit, den Priester vom Gehilfen und Diener trennte, so die Emporen — die Geschlechter.[8])

Der Aufenthalt der Frauen wurde Gynaikonitis genannt. Zu beiden Seiten des Schiffes waren diese erhöhten Galerien angebracht, unter denen sich somit die Seitenhallen, die Portiken oder Aulen des Schiffes bildeten.

Die Öffnungen dieses Frauenchores nach dem Schiffe zu waren mit Brüstungen versehen und Wendeltreppen (cochleae) mit gesonderten Zugängen von außen führten zu demselben hinauf.

Was nun das neue Baumotiv der Empore in Langhausbauten im Orient betrifft so nimmt es Essenwein[9]) für die Johanniskirche in Konstantinopel als ursprünglich vorhanden an und die jedenfalls nur wenig jüngere dreischiffige Langanlage in Salonichi (Thessalonich), seit der türkischen Eroberung als Moschee den Namen Eski Djuma führend, hat wie die noch existierende Kirche der heiligen Irene zu Konstantinopel[10]) über den Seitenschiffen und dem Narthex Emporen.[11])

Für die Apostelkirche und für die Kirche der Deipara (Gottgeborenen) ad Blachernas dortselbst, wovon jetzt kein Überrest mehr vorhanden ist, die aber Prokopius in einer Weise beschrieb, daß daraus die konstruktive Gestalt mit Sicherheit hergestellt werden kann, glaubt Hübsch[12]) doppelgeschossige Abseiten voraussetzen zu dürfen. — Ein basilikenähnlicher christlicher Bau aus älterer Zeit zu El Hayz in der kleinen Oase der lybischen Wüste soll Galerien über den gewölbten Seitenschiffen gehabt haben.[13]) Von den ebenfalls oblongen, gewölbten, zum Teil schon vor 50 Jahren verfallenen Kirchen bei Cassaba und Ancyra, die nach Texiers Untersuchung Emporen hatten, wird vermutet, daß sie noch der altchristlichen Periode angehören.[14]) — Ähnlich liegen die Verhältnisse bei der konstantinischen Basilika am heiligen Grabe zu Jerusalem.[15]) Nach vielen darüber hingegangenen Zerstörungen, späteren Wiederherstellungen und Abänderungen ist zwar fast keine Spur mehr von der ursprünglichen Anlage vorhanden; allein die davon hinterlassene, wenn auch teils lückenhafte, teils euphemistische Beschreibung eines Zeitgenossen, des Eusebius, setzt uns in den Stand, uns diese merkwürdige Basilika wenigstens in ihrer Hauptgestalt vorzustellen: Es war ein fünfschiffiger Langhausbau mit Abseiten. — Eine Kirche mit Emporen ließ ferner der Bischof Marcianus zu Gaza unter der Regierung Justinians erbauen; denn Coricius sagt in seiner in der Kirche bei ihrer Einweihung gehaltenen Rede unter anderem: „. . . . Damit nicht die Schar der Frauen sich unter die Männer mische, obgleich der untere Raum hinreichend Platz für beide gewährte, hast Du einen doppelten Frauenplatz (Gynaikonitis) herrichten lassen, von gleicher Länge mit den beiden unteren Hallen. . . . .“[16])

Als das früheste datierte Beispiel einer doppelgeschossigen Kirchenanlage und wahrscheinlich als das früheste im Occident überhaupt gilt S. Lorenzo fuori le mura,[17]) dann folgt S. Agnese f. l. m., beide in Rom und ähnlich disponiert.[18]) — Weitere teils ganz, teils in Spuren vorhandene Emporen sind in S. Pietro in vincoli, in S. Quattro Coronati zu Rom und in Sta. Maria

[7]) Vgl. Dehio u. v. Bezold S. 107.

[8]) Vgl. Kreuser S. 108.

[9]) Essenwein (S. 49) schließt a. d. weiten Stellg. d. Säulen, daß d. Anl. einheitl. s, also nicht, wie man vermuten könnte, einer späteren Zeit ang. — Vgl. auch Krauß. II. Bd. S. 292.

[10]) Essenwein (S. 47 Fig. 52, 53, 54) teilt sie nach den Formen dem Schlusse des V., höchstens dem Beginn d. VI. Jahrh. zu.

[11]) Vgl. Hübsch H., »Die altchristl. Kirchen nach den Baudenkm. u. älteren Beschrbgn.« usw. (Karlsruhe 1862 bis 1863) S. 81. Pl. V Fig 8 u. 9, Pl. XXXIII Fig. 4.

[12]) Vgl. ebendas. S. 78 u. 79. Pl. XXXII Fig. 5 bis 9 u. Pl. XXXIII. 1 perspekt. Ans. d. Inneren.

[13]) Vgl. Jakob G., »Die Kunst im Dienste der Kirche«. 4. verb. Aufl. (Landshut 1885) S. 37.

[14]) Vgl. Hübsch S. 81 Pl. XXXII Fig. 3 u. 4 u. Pl. XXXV Fig. 4 bis 6 (»Texier in s. Werken über Kleinasien«).

[15]) Vgl. ebendas. S. 73; Pl. 31 Fig. 1 u. 2.

[16]) Vgl. ebendas. S. 84.

[17]) Erb. v. Papst Pelagius II. in d. Jahren 578 bis 590. Vgl. Hübsch S. 38 Pl. XVII.

[18]) Bei Hübsch Pl. XXXVII Fig. 4 bis 10 u. S. 89; dort auch näheres über Erbauungszeit und Zeitstellg. des Vorhandenen.

naggiore zu Capua.[19]) Als eine Nachvirkung der doppelgeschossigen forensen Basiiken wird es betrachtet, wenn wir dem nämichen Motiv in S. Nereo ed Achilleo begegnen.[20]) Wie Hübsch meist optimistischen Anschauungen zuneigt, so kommt er auch bei der Basilica Sessoriana (Sta. Croce n Gerusalemme) — eine der sieben Hauptkirchen der ewigen Stadt (una ex septem) — über deren ursprüngliche Gestalt noch abweichende Ansichten herrschen, zu dem Schluß, daß schon bei der ersten Kirchenanlage zwei Säulenreihen und darüber natürlicherweise eine zweite Säulenordnung eingestellt worden seien, gerade so wie in der älteren Anlage von S. Lorenzo f. l. m., daß also die ursprüngliche Kirche, um mehr Platz zu gewinnen, Seitenemporen gehabt habe.[21]) — In Rom finden sich bei einzelnen Basiliken an der Eingangsseite, aber auch im Querschiff vereinzelte kurze Emporen. — „Die Schwierigkeit genauer Datierung der Einzelteile jener Bauwerke macht es fast unmöglich," sagt dazu Essenwein[22]), „die Entstehungszeit gerade solcher Queremporen festzustellen. Man wollte einzelne schon ins IV. Jahrh. setzen, wir haben uns aber bei keiner einzigen überzeugen können, daß die Gründe hiefür zwingend sind, wir müssen daher die Frage offen lassen. Die größeren Emporen, welche über den Seitenschiffen angelegt sind, erscheinen uns samt und sonders unzweifelhaft jünger, z. B. jene von S. Lorenzo." — Damit stimmt überein, was Dehio und v. Bezold[23]) von den Emporen in Rom sagen, nämlich, daß die Periode, in der sich diese Stadt damit befreunden lernte, vom letzten Viertel des VI. bis ins erste des IX. Jahrh. gedauert habe, das ist ungefähr gerade so lange, als die mehr durch die Not barbarischer Angriffe als durch eigene Neigung bestimmte Abhängigkeit des römischen Stuhles vom Kaiserhof in Byzanz. — Außerhalb Roms, in Unteritalien, erbaute und beschrieb Paul von Nola eine jetzt nicht mehr vorhandene Basilika aus antiken Säulen und mit zweistöckigen Abseiten.[24]) — Hübsch vermutet weiterhin in den von Gregor v. Tours beschriebenen beiden altchristlichen Kirchen, nämlich bei der über dem Grabe des heiligen Martinus durch Perpetuus und bei der von Namatius nahe bei Tours erbauten Basilika Emporen.[25]) Schließlich wird von Alkuin berichtet, daß er in seiner Heimat York eine mit „solaria" (Emporen) versehene Kirche erbaut habe.[26])

Von Zentralbauten mit Emporen ist zunächst im Orient die Kirche zu Neocaesarea zu nennen.[27]) Daß der Umgang nicht bloß einstöckig war, sondern daß wenigstens zwei Säulenstellungen übereinander um den Mittelraum liefen, will man erstens schon aus der Analogie mit anderen größeren Kirchen von konzentrischem Grundplan schließen, zweitens daraus, daß von dem Bischof Nonnus († 374) von „Umgängen", sowie von „Säulen und Hallen durch Decken sich in die Höhe hebend" gesprochen wird. Schließlich deutet Hübsch die in der Beschreibung erwähnten mancherlei Gurten auf eine mehrstöckige Anordnung.

Bei der Beschreibung der Kirche des heiligen Michael am Anaplus zu Konstantinopel versteht der eben genannte Autor unter dem Ausdruck „schwebende Hallen" nichts anderes als die oberen Abseiten, deren Säulen auf denjenigen der unteren Abseiten standen.[28]) In der Hagia Sophia zu Konstantinopel setzt sich das Gynaeceum über den Narthex fort und verbindet auf diese Weise die beiden Seitenteile,[29]) wie überhaupt in Zentralbauten vielfach, so z. B. in der Kirche der heiligen Sergius und Bacchus in der vormaligen oströmischen Metro-

[19]) Vgl. Dehio u. v. Bezold S. 108.

[20]) Vgl. Krauß II. Bd. S. 292.

[21]) Vgl. Hübsch S. 70 Pl. XXX Fig. 3 u. Pl. IV; dort auch näheres über Entstehg. u. Renovationen.

[22]) Vgl. Essenwein S. 47.

[23]) Vgl. Dehio u. v. Bezold S. 108.

[24]) Vgl. Hübsch S. 26 Anm. 3.

[25]) Vgl. ebendas. S. 108 Pl. XLVII Fig. 6 bis 9; Merimée (vgl. Hübsch Anm. 13) schreibt die zuletzt genannte Kirche dem XI Jahrh. zu.

[26]) Vgl. Dehio u. v. Bezold S. 192. Verf. setzt diese Kirche unter die Langhausbauten auf Grund der Mitteilungen Lützows S. 321 u. Winkles', »Architectural and Picturesque Illustrations of the Cathedral Churches of Engl. and Wales«, Vol. I; (London 1836) S. 41; Dehio u. v. Bezold S. 192 sowie Schnaase (Bd. III S. 525) stimmen bei. Vgl. dagegen Bock C. P., »Beil. z. Freiburger Kirchenbl.«, Nr. 9 v. Sept. 1862.

[27]) Vgl. Hübsch S. 44, 45 u. 76. — Rahn J. R., »Über d. Ursp. u. d. Entwicklg. d. christl. Zentral- u. Kuppelb.« (Leipzig 1866) S. 38 u. 49.

[28]) Vgl. Hübsch S. 82 Pl. XXXV Fig. 1 bis 3.

[29]) Vgl. Lützow F. A. v., »Die Meisterw. d. Kirchenbauk.« 2. verb. u. st. verm. Aufl. (Leipzig 1871) S. 26.

pole, die Emporen nur durch das Altarhaus unterbrochen werden. — Weiterhin glaubt de Vogüé nicht fehl zu gehen, wenn er vermutet, daß die Kirche zu Bosrah Emporen gehabt habe.[30]) De Vogüés Annahme steht freilich in Widerspruch mit der anderer Schriftsteller, wonach Galerien in Syrien ganz gefehlt hätten.[31]) Die Kirchen zu Nicomedia und Antiochien hatten nach der Beschreibung des Eusebius eine ausnehmende Höhe, waren also wohl mit Hauptkuppeln versehen, die von zweistöckigen Abseiten umgeben wurden.[32])

Ebenso war jedenfalls der sich dem basilikalen Teile anschließende Rundbau der Heiliggrabkirche zu Jerusalem gestaltet.[33]) — Wenn auch der Bautypus Ravennas, sonst so sorgfältig mit griechischen Ingredienzien durchsetzt, die Emporen nicht adoptiert hat, so fehlen sie doch nicht in der prächtigen Grabkirche S. Vitale, wo der ganze Bau mit Ausnahme der Chornische zweigeschossig ist.[34]) In Mailand hat die südlich von S. Lorenzo gelegene, noch vollständig erhaltene Kapelle San Aquilino, die mutmaßlich das zur Hauptkirche gehörige Baptisterium war, im zweiten Geschoß einen den Mittelraum umgebenden Umgang.[35]) Ebenso verhielt es sich mit dem in Ruinen liegenden Baptisterium zu Aquileja, welches Hübsch noch für vormittelalterlich hält.[36]) — Ist San Giovanni in fonte in Florenz, über dessen Entstehungszeit urkundliche Nachrichten noch nicht aufgefunden worden sind, wirklich ein vormittelalterlicher Bau, so muß er auch hier genannt werden.[37])

Rahn[38]) spricht ferner von einem zweigeschossigen Umgang in S. Sepolcro bei St. Stefano zu Bologna[39]) und selbstverständlich befand sich ein solcher und zwar ringsumlaufend nach dem Vorgang der heiligen Grabkirche in San Tomaso in Almenno.[40]) — Unter der Voraussetzung, daß die Gründung der ehemals an der Ostseite der St. Cassius- oder Münsterkirche in Bonn a. Rh. gelegenen St. Martinskirche wirklich vor die hier festgesetzte Zeitschranke fällt, muß auch dieser Bau aufgezählt werden.[41]) Denn bei Hüffer heißt es: „Oberhalb des gewölbten Ganges war eine Emporkirche. Durch kleine Bogen, die zu zwei und zwei mit einem Säulchen in der Mitte über den Säulenstellungen angebracht waren, sah man von da in den mittleren Raum hinab. Die Stiege zu der Emporkirche befand sich am Eingang der Halbkuppel, in welcher ostwärts der Altar stand.“ — Zwar als letzter, doch nicht als geringster Bau ist das karolingische Münster (Pfalzkapelle) zu Aachen zu nennen, dessen nahe Vollendung Alkuin in einem Brief vom Jahre 797 erwähnt.[42]) Die Emporen waren

[30]) Vgl. Vogüé M. de, »Syrie centrale etc.« T. prem. et tome sec. (Paris 1865 bis 1877) p. 392; Restaur. u. Durchschn. d. Kathedr. v. Bosrah Pl. 18 S. 64. — Lübke W., »Gesch. d. Archit.« 3 verm. Aufl. (Leipzig 1865) S. 245 setzt diesen Bau ins Jahr 512. — Vgl. auch Dehio u. v. Bezold S. 35.

[31]) Vgl. Krauß, I. Bd. S. 292.

[32]) Vgl. Hübsch S. 76; — Vogüé S. 13; — Krauß, I. Bd. S. 363; — Schnaase C., »Gesch. d. bild. K.«, III. Bd. (Düsseldorf 1869) S. 24; — Förster E, »Gesch. d. ital. K.« I. Bd. (Leipzig 1869) S. 103; — Müller K. Otfr., »Kunstarch. Werke« V. Bd. (Berlin 1873) S. 103; — v. Quast, »Die altchristl. Bauw. v. Ravenna v. V. bis IX. Jahrh.« (Berlin 1842) S. 30.

[33]) Vgl. Dehio u. v. Bezold S. 35. Daselbst „rohe“ Planskizze. — Krauß, I. Bd. S. 366.

[34]) Vgl. Dehio u. v. Bezold S. 28; — Krauß, I. Bd. S. 358; — v. Quast S. 49.

[35]) Hübsch (S. 122 Pl. XIII Fig. 2 u. 6) schreibt diese Kapelle dem VI. Jahrh. zu — Vgl. Rahn S. 57; — Förster S. 128; — v. Reber, »Kunstgesch. d. Mittel.« S. 147.

[36]) Vgl. Hübsch S. 27 Anm. 3 Pl. III Fig. 1 u. Pl. IV Fig. 10.

[37]) Vgl. ebendas. S. 43 u. 44; — Vgl. auch Kugler Frz., »Handbch. d. Kunstgesch.« (Stuttgart 1842) S. 434 § 2.

[38]) Vgl. Rahn S. 153.

[39]) Vgl. Osten Friedr. Taf. 37 u. 38; — Rahn S. 153; — Unger, »Über die christl. Rund- und Oktogonbauten« (Jahrb. d. V. v. Altertumsfrd. im Rheinl.) Heft 41 v. J. 1866 S. 37. — Vgl. Dehio u. v. Bezold S. 544.

[40]) Osten Friedr. (»Die Bauwerke in der Lombardei vom VII. bis zum XIV. Jahrh.« Darmstadt Taf. 43, 44 u. 45) ist im Zweifel, welcher Zeit er diesen Bau zuschreiben soll, der Longobardenzeit oder mit Lupi d. Frankenzeit, keinesf. jed. wie Sacchi d. ersten vier christl. Jahrh. — Dartein F. de (»Etude sur l'archit. lombarde et sur les orig etc.« Paris 1865 bis 1882 S. 387 bis 394) dehnt die Erbauungszt. bis auf d. XII. Jahrh. aus. — Agincourt S. de (»Hist. of Art by its monum. etc.« Vol. I Archit. London 1847 S. 24 Fig. 16 u. 17) spricht v. VI., VII. u. VIII. Jahrh.

[41]) Vgl. Hüffer Herm., »Die alte Martinskirche in Bonn u. ihre Zerstörung« (Jahrb. d. Ver. v. Altertumsfrd. im Rheinl.) Heft 38 v. J. 1864 S. 149. — Vgl. Rahn S. 155; — Agincourt Taf. 8; — Boisserée S., »Denkmale der Bauk. vom VII. bis XIII. Jahrh. am Niederrhein«, 2. mit Zus. vers. Ausg. (München 1844) S. 1 u. 2.

[42]) Vgl. Haagen Friedr., »Gesch. Aachens v. s. Anf. bis z. Ausgg. d. sächs. Kaiserh.« (1024)

hier ursprünglich, ehe die Orgel im Osten dazwischen angebracht wurde, auch an der Chorseite nicht unterbrochen.

Nach Vorliegendem ist zur Genüge der Beweis erbracht, daß die Emporen oder Obergeschosse in vorkarolingischer Zeit den gottesdienstlichen Räumen weder im Morgenland[43]) noch im Abendland gefehlt haben. Die Geschlechtertrennung hatte man anfänglich damit angestrebt, die Raumbeschaffung wurde damit ohne weiteres erfreulicherweise erreicht und ein weiterer Zweck, nämlich die Ständetrennung, konnte allenfalls damit verknüpft werden.

Dieser mehrfache Zweck der Emporen gab Veranlassung, daß die Aachener Pfalzkapelle von der Streitfrage über Doppelkapellen berührt wurde. Simson hat eben in der Anlage der dortigen Empore nichts anderes als eine konsequentere Durchbildung des byzantinischen Elementes der Galerien erblickt.[44]) Richtig ist nun wohl, daß die Definition der Doppelkapelle von Weingärtner[45]) — „zwei übereinander befindliche, kapellenartige Räume, von denen der untere jederzeit massiger, schwerer und gedrückter gehalten, weniger zierlich gegliedert, weniger ausgeschmückt ist als der obere, der in leichteren Verhältnissen freier und höher aufsteigt" — im großen und ganzen für die Aachener Pfalzkapelle in Anspruch genommen werden darf. Trotzdem wird man sich der Argumentation Simsons, der jene Kapelle als Doppelkapelle behandelt wissen möchte,[46]) verschließen und Weingärtner beistimmen müssen, welcher betont, daß der Unterschied zwischen der 3—4 Fuß großen Öffnung der Doppelkapellen und dem freien Mittelraum des Aachener Münsters — Breite des Oktogons von Pfeiler zu Pfeiler 14,45 *m* — denn doch ein zu gewaltiger wäre.[47]) Dagegen hat Simson recht, wenn er als Veranlassung zur Einrichtung des Aachener wie überhaupt des in abendländischen Kirchenbauten vielfach vorkommenden Obergeschosses die Ständetrennung bezeichnet. Dieses diente in Aachen tatsächlich dem kaiserlichen Hof, — Kaiser Karl der Große übte seine Privatandacht in der kaiserlichen Loggia daneben aus — während das Untergeschoß, die Unterkirche, dem damals nicht sehr zahlreichen Volke eingeräumt war.[48])

So war also durch die eine Bestimmung als Grabkirche die zentrale Plananlage,[49]) durch die andere als Hofkirche das Emporgeschoß oder die Oberkirche der Aachener Pfalzkapelle bedingt.

Regensburg. Heinrich Bogner.

S. 87. — Vgl. auch »Zeitschr. d. Aach. Gesch.-V.« VIII. Bd. (1886) S. 15.

[43]) Bei den Kirchen zu Derbe und Hierapolis nimmt Hübsch (vgl. S. 83 Pl. XXXV Fig. 5 bis 10) keine oberen Geschosse (Emporen) an, da keine Treppen zu finden waren.

[44]) Vgl. Weingärtner W., »System d. christl. Turmbaues« (Göttingen 1860) S. 17.

[45]) Vgl. ebendas. S. 1.

[46]) Vgl. ebendas. S. 17 (Simson, »Die Doppelkapelle zu Schwarz-Rheindorf« S. 47).

[47]) Vgl. Rhoen, »Die Kapelle d. karol. Pfalz z. Aachen«, Zeitschr. d Aach. Gesch.-V. VIII. Bd. (1886) S. 16.

[48]) Vgl. Dehio u. v. Bezold S. 152; — v. Reber, »Kunstgesch. d. Mittelalters« (Leipzig 1886) S. 192.

[49]) Vgl. »Die Bedeutung des Aachener Oktogons als Zentralbau« vom Verfasser (»Archiv für christl. Kunst,« Nr. 1 und 2 1906 Ravensburg).

Eine alte Kopie des Gnadenbildes in der Franziskanerkirche zu Werl.

(Mit Abbildung.)



In der Franziskanerkirche zu Werl i. W. befindet sich eine als Gnadenbild hochverehrte Muttergottesstatuette. Maria sitzt auf einem mit hoher Rücklehne und Seitenlehnen versehenen Thronsessel, dessen Untersatz vorn einen Halbkreis bildet. Füße und Lehnen des Sessels bestehen aus runden, mit länglichen, flachrunden Knäufen geschmückte Pfosten. Maria hat leicht gewelltes Haar und trägt ein Oberkleid mit lang herabfallenden Schleppärmeln. Ihre Vorderarme sind horizontal nach vorn ausgestreckt, die Hände, deren Handflächen dem Beschauer zugewandt sind, stehen senkrecht. In der rechten Hand trägt Maria zwischen Daumen und Zeigefinger einen Apfel. Um den Kopfdurchlaß des Oberkleides zieht sich ein breiter Besatz, der vorn eine kurze Strecke über die Brust herabsteigt.

Das Jesuskind sitzt mitten auf dem Schoße Marias. Es trägt ein bis zu den Füßen reichendes Röckchen und hat die Beine kreuzweise

übereinander gelegt, so daß die Zehenspitzen der Füße einander zugekehrt sind. Mit der Linken hält es ein auf dem Knie ruhendes Buch, die Rechte hat es zum Segen erhoben.

Die Statuette hat eine Höhe von 80 cm und entstammt, wie ihr Stil und die Eigentümlichkeiten der Gewandung bekunden, etwa aus der Mitte des XIII. Jahrh. Es soll sich ursprünglich in der Kirche zu Girkhausen bei Berleburg befunden haben, von wo es dann in die Wiesenkirche zu Soest gekommen wäre. Hier stand es in einer noch auf dem Chor befindlichen Nische und genoß große Verehrung. Alljährlich wurde es in feierlicher Prozession über den sog. Liebfrauenweg durch die Fluren von Soest getragen. Seitdem aber die Reformation um 1530 daselbst eingeführt wurde, erlosch dieser Brauch wie überhaupt die Verehrung des Bildes, das nun in einer dunklen Nische der Kirche verschlossen gehalten wurde. So blieb es, bis 1661 der Kurfürst von Köln, Max Heinrich, die Statuette vom Magistrat zur Genugtuung für einen von Soester Bürgern auf kurfürstlichem Gebiet verübten Jagdfrevel verlangte und erhielt, worauf er sie nach Werl in die Kirche der Kapuziner, jetzt Franziskaner, übertragen ließ.[1])



Dieses Soest-Werler Gnadenbild hat jüngst in den »Bau- und Kunstdenkmälern des Kreises Soest« auf Grund einer Aufnahme des Herrn Provinzial-Konservators Ludorff eine vorzügliche Wiedergabe gefunden,[2]) ich aber bin in der Lage, hier eine interessante alte Kopie des Bildes, die sich früher in meinem Besitz befand, zur Abbildung zu bringen, nachdem ich aus der Ludorffschen Reproduktion des Werler Bildes ersehen habe, welche Bewandtnis es mit derselben hat.

Ich erhielt die fragliche Kopie vor etwa 24 Jahren von der damaligen Oberin des katholischen Krankenhauses zu Wipperfürth aus Dankbarkeit für manche demselben geleistete Dienste. Wie sie in den Besitz des Hospitals gelangte, ist mir unbekannt. Wahrscheinlich gelangte sie in dasselbe mit der übrigen Nachlassenschaft eines ihm überwiesenen und darin verstorbenen Insassen, doch konnte ich darüber nichts näheres in Erfahrung bringen.

Als das Bild, das ca. 40 cm hoch ist, also die halbe Größe des Werler Originals hat, in meine Hände kam, war es mit einer dicken Schicht weißen Lacks bedeckt, nach dessen Entfernung die ursprüngliche Polychromie, wenngleich nur mangelhaft erhalten, zum Vorschein kam. Sie war auf kräftig aufgetragenem Kreidegrund unter reichlicher Anwendung von Glanzgold in Temperafarbe ausgeführt und fast politurartig glatt. Das Untergewand war von hochroter Farbe; das grünlichblaue Obergewand war mit einem zierlichen goldenen Streumüsterchen — irre ich nicht, Rosettchen — geschmückt. Leider entfernte der Maler, dem ich die Statuette zur Restauration übergab, den ursprünglichen Kreidegrund. Dabei ergab sich, daß das Bild ziemlich unfertig aus der Hand des Schnitzers hervorgegangen war und erst nach Auftragen der Kreide seine letzte Vollendung erhalten hatte. Darum wurde denn auch durch den neuen Kreideüberzug der Charakter der Gesichtszüge Marias und des Jesuskindes einigermaßen entstellt. Die Köpfe waren ursprünglich entschieden edler und zugleich charakteristischer als sie es durch die Restauration wurden. Eine Frucht dieser Restauration ist auch die jetzige Stillosigkeit der Kronen. Vorher hatten die einzelnen Zacken die Form derber dreilappiger Blätter, wie die Krone des Jesuskindes noch einigermaßen erkennen läßt. Gestehen muß ich aber, daß diese Änderung der Kronen auf meine eigene Rechnung fällt.

Das Bild befindet sich gegenwärtig wieder im katholischen Krankenhaus zu Wipperfürth. Daß sie wirklich eine Kopie der Werler

[1]) »Bau- und Kunstdenkmäler Westfalens, Kreis Soest« (Münster 1905), S. 161, Anm. 1.

[2]) Ebendort, Tafel 153,2.

Statuette ist, daran besteht, wie ein Vergleich der Abbildung der Wipperfürther mit derjenigen der Werler beweist, kein Zweifel. Alle Eigentümlichkeiten dieses letzteren kehren auch bei dem Wipperfürther Bild wieder, der Thronsessel mit seinen Lehnen, das Obergewand Marias, die eigenartige Haltung der Arme und Hände, der Apfel in der Rechten, das Jesuskind mitten vor Maria, die gekreuzten Beine des Kindes, die zum Segen erhobene Rechte, das Buch auf dem linken Knie, nur ist der Stil des Ganzen entsprechend der späteren Entstehungszeit der Kopie ein etwas anderer geworden. Der Kopist hat bei allerTreue den stilistischen Anschauungen seiner Zeit Rechnung getragen. So hat er das Haar kräftiger ausgebildet, die Umsäumung des Kopfdurchlasses am Oberkleid Marias, weil außer Mode, fortgelassen, dem Kinde eine Art von Perlenschnur um dem Hals gelegt, die runden Pfosten des Thronsessels in kantige verwandelt und die Falten derber und eckiger herausgebildet. Aber bei allem dem ist die Wipperfürther Statuette unverkennbar eine getreue Nachbildung des älteren Werler, vordem Soester Bildes.

Was die Zeit anlangt, der man die Kopie zuzuschreiben haben wird, so liegt es auf der Hand, daß an eine Entstehung der letzteren zwischen 1530 und 1661 nicht zu denken ist, da damals die Verehrung des Bildes in der Wiesenkirche aufgehört hatte und dieses verschlossen in einem Winkel sein Dasein fristete. Aber auch nach 1661, d. i. nach Übertragung des Originals und nach dem Wiederaufleben der Andacht kann die Wipperfürther Statuette nicht angefertigt sein. Sowohl der Stil des Bildes wie die ursprüngliche Polychromie desselben spricht entschieden gegen eine solche Annahme. Es ist nicht der Stil des Originals, welcher der Nachbildung eignet, sondern ein späterer, jedoch noch gotischer Stilcharakter, eine derartige Umstilisierung ist aber für den Ausgang des XVII. Jahrh. undenkbar. Noch weniger paßte die ursprüngliche Polychromie in diese Zeit. Man wird daher wohl nicht fehlgehen, wenn man die Herstellung der Wipperfürther Statuette in das Ende des XV. oder den Beginn des XVI. Jahrh. setzt.

Übrigens kann ich noch auf eine zweite Kopie des Werler Bildes hinweisen. Als ich vor etlichen Jahren, also ehe ich von der Herkunft des vordem in meinem Besitz befindlichen Bildes etwas wußte, gelegentlich zu Soest war, gewahrte ich zu meiner großen Überraschung in der Wohnung des Küsters von St. Patrokli eine mit der Wipperfürther ganz übereinstimmende Statuette, nur daß diese mir etwas kleiner zu sein schien als ihr Gegenstück zu Wipperfürth. Die Sache erregte mein lebhaftes Interesse, doch konnte ich mir damals die Ähnlichkeit der beiden Bilder nicht genügend deuten. Ob diese zweite Kopie noch vorhanden ist, vermag ich nicht zu sagen.[3])

Luxemburg. Jos. Braun S. J.

[3]) Daß das Kopieren von Gnadenbildern nicht erst der neuesten Zeit angehört, beweisen auch die Nachbildungen des Gnadenbildes von Altötting in dem K. Bayrischen Nationalmuseum zu München. Zahlreich sind auch die Kopien, welche von den Gnadenbildern zu Foy und Scherpenhövel in Belgien im Anfang des XVII. Jahrh. angefertigt und vor allem durch die Bemühungen der Jesuiten weithin verbreitet wurden. Einzelne derselben geben die Originale ziemlich gut wieder, andere aber sind stilistisch so umgestaltet, daß man von ihnen nur mehr auf ein gotisches Original raten kann.

Bücherschau.

Die altchristlichen Skulpturen im Museum der deutschen Nationalstiftung am Campo Santo in Rom, untersucht und veröffentlicht von Dr. Joseph Wittig, Priester der Diözese Breslau, Kaplan am Campo Santo. Festschrift zur Silberhochzeit des deutschen Kaiserpaares, herausgegeben vom Priesterkollegium am Campo Santo. Supplement der Römischen Quartalschrift. Rom 1906. Typographia Polyglotta. In Kommission von Herder in Freiburg. (Preis 15 Mk.)

Daß im Museum des Campo Santo die altchristlichen Gegenstände vorwiegen, hat seinen Grund, wie in den lokalen Verhältnissen so in den Studien und Bestrebungen seiner Hüter. Und daß wiederum in ihm die altchristliche Marmorplastik durch 70 Exemplare vertreten ist, wird verständlich durch den Umstand, daß der Sammeleifer großer auswärtiger Museen, wie privater Liebhaber sich auf solche, zumeist fragmentarische Ausbeute weniger erstreckt. — Um so verdienstvoller ist deren Bergung, zumal wenn sie in das volle Licht gründlicher und geschickter Prüfung gerückt werden, die vorwiegend ikonographischer Art ist. — Von ihr geht die vorliegende Monographie in Folio aus, die von sämtlichem Bildwerk vortreffliche photographische Aufnahmen in hinreichenden Dimensionen bietet und sie nach 5 Gruppen ordnet, näm-

lich I. das Hochzeitsbild und die Hirtenreliefs (1) mit den anderen Hirtenbildern (2—18); II. das Reliefbild einer altchristlichen Familie mit Jonasszenen und die anderen Monumente der Erlösungshoffnung (19) sowie die Jonasszenen (20—32); III. Leben und Wunder Jesu, Opfer und Sakrament (33—52); IV. Apostel, Oranten, Lehrer, Petrustypen (53—54), Petrusszenen (55—65); V. Symbolisches und Ornamentales (66—74). Die Einleitung beschäftigt sich mit der grundlegenden Frage nach der Chronologie und Deutung der altchristlichen Skulpturen, deren Lösung um so dringlicher ist, als die bisher übliche Datierung, die für die Entwicklungsgeschichte der römischen Sarkophagplastik erst das Jahr 325 als Anfang annahm, sehr zweifelhaft ist, und gemäß den, wenngleich nur kombinatorischen Ausführungen des Verfassers, viel früher (vielleicht schon mit dem II. Jahrh.) wird zu beginnen haben. Wie diese chronologischen Untersuchungen noch sehr der Erweiterung und Vertiefung bedürfen, so fast noch mehr die auf die Verschiedenheit der Werkstätten, wie auf den Zusammenhang der einzelnen Sarkophagszenen bezüglichen. — Was dem Verfasser nach diesen Richtungen bei seinen eingehenden ikonographischen, ästhetischen, technischen Studien direkt und auf dem Wege des Vergleichens sich ergeben hat, findet sich in den umfänglichen Beschreibungen der großen und kleinen Bruchstücke niedergelegt, deren Enträtselung ein schweres Stück Arbeit war. Die Wichtigkeit einer solchen Sammlung (die kaum ihr 25jähriges Jubiläum feiern konnte) beweisen die ergebnisreichen Untersuchungen, die zugleich als die Grundlage für weitere Forschungen volle Anerkennung verdienen, mit dem Wunsche, daß die Würdigung der altchristlichen Plastik hinter der ihrer, wohl etwas älteren, aber sonst nicht bedeutenderen Schwester nicht länger mehr zurückbleiben möge. K.

Tapisseries et Sculptures Bruxelloises à l'Exposition d'Art ancien bruxellois organisée à Bruxelles au Cercle artistique et littéraire de Juillet à Octobre 1905, par Joseph Destrée, Conservateur aux Musées Royaux des arts décoratifs et industriels. Librairie nationale d'art et d'histoire, G. van Oest & Cie., Bruxelles 1906. (Preis 75 Francs.)

Die vorigjährige, glänzende, aus den Kreisen der Sachverständigen vielbesuchte Ausstellung in Brüssel entstandener alter Tapisserien und Skulpturen sowie einiger Messinggüsse und Fayencen hat ein ihrer vollauf würdiges Nachspiel erhalten durch dieses ungewöhnlich große und feine Prachtwerk. Dasselbe besteht aus 50 vorzüglichen Lichtdrucken in Großfolio, von denen 4 mit der Hand nach den Originalen koloriert sind. Auf 34 Tafeln sind 31 Tapisserien abgebildet; auf 11 Tafeln 6 Altaraufsätze (mit zum Teil gemalten Flügeln), 14 Einzelgruppen und Figuren in Holz; auf 4 Tafeln: 1 Osterleuchter, 1 Adlerpult, 5 Standfiguren und 1 Epitaph; auf 1 Tafel: Fayencen. Von den ausgestellten Tapisserien ist ungefähr die Hälfte abgebildet, nahezu ein Viertel von den Skulpturen, Metallgegenständen und Fayencen, über die der mit einigen Illustrationen versehene recht gute „Catalogue" nähere Auskunft gab. Sämtliche Aufnahmen lassen nichts zu wünschen übrig, manche sind von einer geradezu frappanten Schärfe. Die 4 kolorierten Tafeln (IX, XIII, XVII, XXI) nach zum Teil golddurchwirkten figurenreichen Erzeugnissen der I. Hälfte des XVI. Jahrh. machen einen so unmittelbaren Eindruck, wie er bei diesen, im Laufe der Zeit farblich verblaßten Wirkereien durch das Reproduktionsverfahren kaum zu erreichen ist, obgleich diese Wiedergabe gefälliger und ansprechender sein würde. Die Handfärbung läßt einige Töne, namentlich Gelb und Grün, sehr frisch erscheinen, mit fast zu starker Wirkung, andere, vornehmlich Braun, zu stumpf, so daß es herausfällt, wo in ihm das Dessin keine rechte Geltung gewinnt. Die oberflächliche Tupfmanier, die an den figurierten Miniaturbörtchen vielleicht nicht recht zu vermeiden war, macht eine zuverlässige Wiedergabe unmöglich. Der etwas nebelhafte Effekt entspricht im ganzen dem jetzigen Totaleindruck der (allmählich etwas verblichenen) Originale, von denen XXI mit der Landschaft am besten getroffen ist. — Die 4 Gruppen, die dem Kunstschaffen der Stadt Brüssel vom Anfange des XV. bis zum Beginn des XVIII. Jahrh. (abgesehen von der Malerei und Spitzenindustrie) ein herrliches Zeugnis ausstellen, sind von Destrée, der mit der Kunstgeschichte, namentlich der gewerblichen, der Niederlande vertraut ist, wie kaum einer, je mit einer Einleitung versehen, die über die Entwicklung der betreffenden Gruppe auf Grund der neuesten Forschungen, an der Hand der aus dem öffentlichen und privaten Besitz geliehenen Objekte sowie unter Bezugnahme auf sonstige Belegstücke eingehend berichtet. Auf diese Weise erhalten die daran anschließenden, zumeist recht gründlichen Beschreibungen der einzelnen Tafeln, ihr höchst dankbares, organisches Leitmotiv. — Überaus glänzend ist die Reihe der aus den bedeutendsten in- und ausländischen Museen wie Privatgalerien zusammengebrachten Tapisserien, die im letzten Jahrzehnt enorme Wertsteigerungen erfahren haben. Mit ihnen ist der Ruhm der Stadt Brüssel gestiegen, die jetzt auf Grund von Vergleichen und Kombinationen auch beansprucht, die Heimstätte zu sein des berühmten Croyschen Epitaphs im Kölner Domschatz aus dem Jahre 1519. — Das in 400 numerierten Exemplaren erschienene Werk gereicht als Denkmal des Strebens und Könnens allen Beteiligten zu hoher Ehre, namentlich auch dem „Comité d'organisation de l'Exposition d'Art ancien bruxellois; Bruxelles, Cercle artistique et littéraire 1906", an dessen Spitze Paul Hymans stand. Schnütgen.

Italienische Forschungen. Herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz. I. Band. Bruno Cassirer, Berlin 1906. (Pr. 16 Mk.)

Das Kunsthistorische Institut, das sich unter der Leitung von Prof. Dr. H. Brockhaus als Förderer der Studien tüchtig entwickelt und sehr nützlich macht, beginnt mit diesem 400 Seiten starken, durch 3 vorzügliche Lichtdrucktafeln und 125 Textillustrationen ausgezeichneten Buche in glänzender Weise seine Veröffentlichungen, über das Kunstschaffen des späten Mittelalters und der Frührenaissance in Florenz, Mailand, Venedig, an der Hand der Urkunden und der Werke vielfache Aufklärung gebend. — Über die berühmte Bronzestatue des hl. Matthäus von Ghiberti informiert Privatdozent Dr. Doren auf Grund

des durch Cosimo Medici kontrollierten Aktenbuches, das über die Beziehungen der Künstler zu den Kommissionen überraschende Auskunft gibt. — Umfängliche Notizen über das Leben und Schaffen der Mailänder Architekten und Bildhauer Solari liefert (in italienischer Sprache) der Brera-Direktor Dr. Malaguzzi Valeri, die weithin ausgedehnte Tätigkeit der fruchtbaren Künstler verfolgend und durch 50 Abbildungen erläuternd. — Den Löwenanteil behauptet textlich und illustrativ, wie inhaltlich Dr. G. Ludwig in Venedig, dessen eigenartige Studien über den venezianischen Hausrat zur Zeit der Renaissance und über das Restello als Spiegel- und Toilettenutensilien-Ständer, nach seinem frühzeitigen Tode, Dr. Fritz Rintelen bearbeitet hat. In die Geheimnisse der bislang unbekannten üppigen Hauseinrichtung der Venezianer führen diese Untersuchungen ein, die von den Inventaren der venezianischen Paläste, wie sie in das städtische Archiv zahllos gerettet sind, ausgehend, an den noch erübrigten Resten und an den Zeichnungen untergegangener Belegstücke diese Notizen revidieren und auf dem mühsameren Wege von Kombinationen aller Art zu den wertvollsten Rekonstruktionen und Identifizierungen führen. Als die großartigste derselben erscheint das Restello Catenas mit den Bildern Giovanni Bellinis. Manches andere Schmuck- und Toilettenstück erhält auf diesem Wege seine Deutung und Bedeutung wieder, seine Stelle im Hausrat und in dem ganzen künstlerischen Betrieb der Dogenstadt zur Glanzzeit ihrer Kultur im XV. und XVI. Jahrh. — Dem Verdienst dieses unermüdlichen, erfolgreichen Forschers hat Wilhelm Bode die Krone aufgesetzt durch einen warmen Nachruf. — Glossen und Register erleichtern den Gebrauch des musterhaften Buches. T.

(Hiersemann, kunstgeschichtliche Monographien, III.) Geschichte des Dürerschen Marienbildes von Ernst Heidrich. Mit 26 Abbildungen. K. Hiersemann, Leipzig 1906. (Preis 11 Mk.)

Es handelt sich hier um den Versuch, das Marienbild im Zusammenhange der Entwicklung Dürers darzustellen, mehr noch diese selbst, insoweit Dürer an das Vorhandene anknüpft, um es zu entfalten, weiter zu gestalten und so die große Zeit der Malerei vorzubereiten, wie sie sich in Rembrandt verkörperte. — Was Dürer auf diesem, im Mittelalter so viel gepflegten Gebiete der Madonnen-, d. h. Gottesmutter-Darstellung vorgefunden hatte, gelangt zunächst zur Erörterung, sodann, wie er sie weiter pflegte von seiner ältesten erhaltenen Zeichnung 1485 bis zur Apokalypse 1498, ohne über das Typische wesentlich hinauszugehen. — Die Zeit des Marienlebens bis 1505 zeigt einen neuen Typus mit eigenen Empfindungen, bis die zweite italienische Reise 1505—1507 den menschlichen Gehalt des Thema von Mutter und Kind zu großer Entfaltung brachte. Dann tritt das Repräsentationsbild in die Schranken, und bis 1514 erreicht das Bild der mit dem Kinde spielenden Mutter seinen Abschluß. — Bis zur Rückkehr von der niederländischen Reise machen sich neue, die Schönheit betonende Motive geltend, bis 1521 dieses Marienbild, von dem großen Altarbilde ausgelöst, sein Ende findet. — Nicht nur dessen Aufhören, sondern auch dessen letzte Gestaltungen werden mit der Reformation in Verbindung gebracht, von der Andeutung begleitet, daß im Marienbilde der Geist Dürers nicht seinen Höhepunkt erreicht, noch weniger sich erschöpft habe. — In fortlaufender, etwas breiter, aber durch ihre geistreiche Art nicht nur nicht ermündender, sondern fesselnder Darstellung wird dieses Thema behandelt, indem die kritischen, vornehmlich die Datierungsfrage verschiedener Dürer-Blätter erörternden Einlagen in den Anhang verwiesen sind. — Als Illustrationen sind 25 Zeichnungen Dürers, die den Entwicklungsgang des Marienbildes deutlich veranschaulichen, gut wiedergegeben.

F.

Internationale und nationale Züge in der Entwicklung der deutschen Kunst. Von Berthold Riehl. (Aus den Abhandl. der K. Bayr. Akad. der Wiss. III. Kl. XXIV. B. 1. Abt.) München 1906 in Kom. des G. Franzschen Verlags.

Der Verfasser, dem seine Lehrtätigkeit in München und seine Mitwirkung bei der Denkmälerstatistik ganz besondere Veranlassung und Gelegenheit für vergleichende Kunststudien, namentlich auf dem Gebiete der Plastik boten, hat zur Entwicklungsgeschichte derselben reichliche dankbare Beiträge geliefert. Schon seine vortrefflichen „Deutsche und italienische Kunstcharaktere" (vergl. diese Zeitschr. VI, 349) verrieten dieses Streben, als dessen knapp bemessene, aber ausgereifte Frucht die vorliegende Abhandlung erscheint. — Sie behandelt zuerst die „internationalen und nationalen Verbindungen", wie sie mehr im ersteren Sinne an der karolingischen Architektur, Plastik, Malerei in die Erscheinung traten, als vorwiegend aus Italien (Ravenna), viel weniger aus dem Orient eingeführte Formen. Seit dem Beginn des XI. Jahrh. machten in viel stärkerem Maße, zumal auf dem Gebiete der Baukunst, freie (nationale) Anregungen sich geltend, und die Orden betätigten sich als die Hauptträger dieser Elemente zumeist, die Benediktiner und Kluniazenser, dann die Franziskaner und Dominikaner, später auch die Jesuiten. Die Laienbauschulen und Steinmetzhütten vermehrten und spezialisierten diese Einflüsse. — Die „lokalen Sonderungen" werden vom Verfasser besonders betont, um dem Vorurteil zu begegnen, als ob die künstlerischen Fortschritte in Italien, Frankreich, den Niederlanden sofort in Deutschland ihr Echo gefunden hätten, wo vielmehr die Stammesgruppen zur Geltung kamen, die vornehmlich in Bayern nachgewiesen werden. — Daß „verschiedene Wege zu verwandten Zielen" führten, belegt der Verfasser durch zahlreiche Beobachtungen, durch welche er die Eigenart des deutschen Kunstschaffens in Architektur, Plastik und Malerei nachweist, bereits zur Glanzzeit des romanischen Stils, zumeist jedoch der Gotik. Wie viele Eigentümlichkeiten der Konstruktionen und Formen hier als selbständige Parallelerscheinungen zu fremden Gebilden sich entfaltet haben, weiß der Verfasser, vornehmlich aus dem Hauptlande seiner Studien, mit großer Anschaulichkeit darzulegen. — Auf diese Weise ist nicht nur eine Fülle sehr beachtenswerter Ergebnisse gewonnen, sondern auch vor allem der Weg gezeigt, auf dem allein die

Forschung zu individuellen, d. h. ganz zuverlässigen Resultaten gelangen kann. Schnütgen.

Die archäologischen Entdeckungen des XIX. Jahrhunderts von Adolf Michaelis. E. A. Seemann. Leipzig 1906. (Preis 5,20 Mk.)

Aus einem Kolleg des Verfassers ist dieses Buch herausgewachsen, das nicht nur den Zuhörern eine liebe Erinnerung sein wird, sondern zahllosen andern Lesern eine wertvolle Belehrung. — Die Geschichte altertümlicher Ausgrabungen übt eine gewaltige Anziehungskraft aus wegen der in der Regel eigenartigen Umstände, und kein Jahrhundert ist reicher gewesen an solchen Ereignissen, als das letzte. Sie leben als kostbare Bereicherungen des Altertümerschatzes mit manchen fesselnden Nebenumständen im Gedächtnisse der Zeitgenossen fort, die gern solche Erlebnisse weiter erzählen und deren Auffrischung freudig begrüßen, wenn sie von berufener Seite geschieht. — Der Verfasser versteht die unzähligen Funde geschickt zu gruppieren und anschaulich zu schildern. Was ihm dabei an Abbildungsmaterial abgeht, weiß er durch die Randziffernhinweise auf seinen I. Band von Springer sowie auf Winters Kunstgeschichte zu ersetzen. Im Überblick erscheint zunächst unsere „Antikenkenntnis vor 1800", sodann „die napoleonische Zeit" (Ägypten, Pompeji, das Musée Napoléon) und „die Wiedergewinnung Griechenlands" (Lord Elgin, das Britische Museum, Aegina-München, Bassä-London). „Die Grabstätten Etruriens", sehr ergiebig auch an Gemälden, Alexandermosaik, reiche „Entdeckungen im Osten" (Kleinasien, Südrußland; „Griechische Kunststätten" in großer Zahl, dann die glorreichen Entdeckungen der „antiken Stadtanlagen" (Pergamon durch Humann, Magnesia, Milet usw.). Die „Prähistorie und griechische Vorzeit" tauchen auf durch Schliemann (Troja, Mykenä, Tiryns). „Die klassischen Länder seit 1870" in den Vordergrund getreten durch Griechenland (Akropolis) und Italien (Griechische Tempel), ebenso „die Außenländer" (Ägypten, Persien, Sidon, Baalbek, Nordafrika, Deutschland mit seinen Lokalforschungen usw.). — Wie dieser „Entdeckungen die Wissenschaft" sich bemächtigt hat durch ihre Museen, Schulen, Abbildungen, weist überaus lehrreich und anziehend der letzte Abschnitt nach, dem die sehr instruktive „Chronologische Übersicht" sich anschließt. — Kaum ein anderes Buch dürfte wie dieses für die archäologischen Studien zu begeistern vermögen, die es gewissermaßen mit dem Zauberkranz der Wiedergeburt umgibt. K.

Rom und die Campagna. Von Gsell-Fels. VI. Auflage. Mit 6 Karten, 53 Plänen und Grundrissen, 61 Ansichten. (Meyers Reisebücher), Bibliograph. Institut. Wien 1906. (Leinwand geb. Mk. 12,50.)

Diese neue, von Dr. Schoener besorgte Auflage hat den seiner Vielseitigkeit, Gründlichkeit, Genauigkeit, auch seiner vielen Abbildungen wegen längst beliebten Romführer handlicher gemacht durch seine Zerlegbarkeit in fünf selbständige Teile, und ihn wiederum auf die volle Höhe gebracht durch die Berücksichtigung der in den letzten 5 Jahren (also seit der letzten Auflage, vergl. XIV, 157) ganz ungewöhnlich flüssigen Forschung. „Die ewige Stadt" hat mancherlei Neuerungen erfahren, teils im aufdeckenden, konservativen Sinne, teils im destruktiven modernen Sinne. Über das eine wie das andere wird der Besucher orientiert, namentlich über das erstere, und hier sind die vielfachen Ergänzungen und Berichtigungen, wie sie aus den großen und kleineren Publikationen italienischer und deutscher Kunsthistoriker sich ergaben, offenbar mit Sorgfalt aufgenommen worden, so daß wohl jeder seine Rechnung findet. Die Wappentafel der Päpste und der kirchliche Festkalender sind sehr schätzenswerte Beigaben, und das ungemein detaillierte Register wird wohl kaum eine Frage unbeantwortet lassen, die auf dem Gebiete der Kunstausdrücke, der Örtlichkeiten und Personen sich erhebt. R.

Histoire de la Mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen-âge par Gustave Cohen. H. Champion, 5 Quai Malaquais, Paris 1906. (Preis ?.)

In dieser Geschichte der Inszenierung hat G. Cohen, Lektor der französischen Sprache und Assistent am romanischen Seminar der Universität Leipzig, die Entwicklung der französischen geistlichen Bühne dargestellt, und zwar zuerst die Inszenierung im liturgischen Drama, deren Ort (zumeist Kirche), Ausschmückung, Anordnung, Spieler und Zuschauer näher beschrieben werden, sodann die Inszenierung im halb-liturgischen Drama mit ihrer Organisation, ihren spielenden und zuschauenden Personen, endlich die Inszenierung in den Mysterien, die weitaus am eingehendsten behandelt wird hinsichtlich der Orte, Aufstellungen, Einrichtungen, Schauspieler und Publikum, namentlich aber der ausübenden Kunst, also der Plastik und Malerei, auf welche die Mysterienbühne einen großen Einfluß ausgeübt hat gemäß den im III. Kapitel des III. Buches umfänglich niedergelegten Nachweisen. Diese greifen auf die Untersuchungen französischer und deutscher Forscher zurück, sind aber auch durch eigene Untersuchungen bestätigt, namentlich durch den (S. 116/117) als Planche VI abgebildeten spätgotischen Holzschnitt des „Sarum Horae", der eine Anbetung der Hirten und Hirtinnen darstellt. Jede dieser knieenden Figuren, neben die der Name eingedruckt ist, trägt oder führt ein Weihegeschenk z. B. „mahauls", der ein Lamm opfert. Nun hat der Verfasser in einem bis dahin unbekannten Manuskript zu Chantilly, welches zur Aufführung der Geburtsszene die Texte bringt, dieselben Namen gefunden mit denselben Opfergaben. Hieraus zieht der Verfasser mit Recht den Schluß, daß der Holzschnittzeichner zur Illustration eines Gebetbuches, das gar keinen Zusammenhang mit einem Drama hatte, diesem, also dem Theater, doch die Ideen entnahm. — Auch manche anderen Darstellungen weiß der Verfasser mit den Aufführungen der Mysterienbühne in Verbindung zu bringen, so daß sein Buch neben dem literarischen auch einen erheblichen kunsthistorischen Wert besitzt. Schnütgen.





Rosenkranzbild aus Schwabach.

Abhandlungen.

Von der historischen Ausstellung in Nürnberg.*)

(Mit Tafel III und 3 Abbildungen.)


leich den anderen retrospizierenden Ausstellungen unserer Tage verfolgt auch die im Auftrage der Stadt Nürnberg auf der 3. Bayerischen Jubiläums-Landes-Ausstellung veranstaltete und am 12. Mai d. J. eröffnete historische Ausstellung einen wissenschaftlichen Zweck. Sie will die bestehenden Anschauungen über die Alt-Nürnberger Kunst klären und konzentrieren, sie will der ernsten Forschung neues bislang wenig bekanntes oder gänzlich unbekanntes Material bieten und auf diese Weise neue Momente in dieselbe hineintragen. Sie will aber vor allem einen faßbaren Begriff von dem Gesamtwesen der Alt-Nürnberger Kunst geben. So wurde kein Zweig der kirchlichen und weltlichen Kunst wie auch des Kunstgewerbes und des Kunsthandwerkes unberücksichtigt gelassen. Es konnte durch emsiges Werben eine große Fülle wertvoller Kunstschätze zusammengetragen werden, von denen im folgenden in Kürze berichtet werden soll. Hierbei ist es in erster Linie auf die kirchliche Kunst und zwar auf solche Werke, welche zum erstenmal an die Öffentlichkeit gelangten, abgesehen. Wir beginnen mit der Malerei.

I.
Die kirchliche Malerei.

Einleitend sei bemerkt, daß die sämtlichen Werke der kirchlichen Kunst im alten Nürnberg ein ausgeprägt realistisches Empfinden durchweht. Bei aller, von großer Glaubensstärke getragener Versenkung in die Materie bricht sich dieses doch allerwärts mit ungestümer Macht Bahn. Damit soll nicht gesagt werden, daß der ideale Gehalt dieser Schöpfungen ein geringer wäre. Gerade das Gegenteil ist der Fall. Aber der Künstler schafft als Kind seiner Zeit. Er sieht die heiligen Handlungen durch den Spiegel des Alltaglebens. Er beobachtet mit scharfem Auge die Natur, er studiert die Charakteristik des Gesichtsausdrucks an seinen Zeitgenossen. Er treibt sorgfältige Gewandstudien. Dennoch wirken seine Werke unmittelbar auf das Gemüt des Gläubigen. Er versteht es eben, dem Naiv-Natürlichen den Stempel des Erhabenen aufzudrücken. Und dadurch werden seine Schöpfungen groß und unsterblich. Das leuchtendste Beispiel ist uns hierfür Albrecht Dürer.

Das älteste unter den Gemälden der Ausstellung ist die Vorderseite eines Altarflügels aus Heilsbronn, das überhaupt eine der bedeutsamsten Pflegstätten Alt-Nürnberger Kunst gewesen. Die Cistercienseräbte des ehemaligen Klosters haben in den auf uns gekommenen Kunstwerken ihren Sinn für das Schöne und Edle in reichem Maße bewiesen. Die altehrwürdige Klosterkirche birgt noch heute eine stattliche Reihe wertvoller Kunstdenkmäler. Wir haben in den vier auf Goldgrund gesetzten Szenen aus dem Leben Christi (Judaskuß, Christus vor Pilatus, Auferstehung und Himmelfahrt) in der Auffassung naive, jugendfrische Arbeiten aus der Mitte des XIV. Jahrh. vor uns. Von einem Gewandstudium ist natürlich noch nicht die Rede. Die Figuren reden lediglich durch Gesten und Gebärden. Der Farben sind nur wenig. Die Schatten werden durch den verstärkten Lokalton ausgedrückt. Im ganzen noch unbeholfen, entbehren diese Darstellungen doch nicht im einzelnen gut beobachteter Züge. Von ganz anderer Art ist der große Schmerzensmann, ebenfalls aus Heilsbronn. Das Kleinliche des vorigen Bildes ist abgestreift. Alles geht ins Große und Erhabene. Mit Bewußtsein strebt der Künstler Monumentalität an und erreicht sie im Rahmen seiner Zeit auch vollkommen. Die Figur spricht als Figur für sich. Sie bedarf nicht erklärender Attribute. Mit Fug und Recht bezeichnet Thode, der schon in seinem verdienstvollen Werk „Die Malerschule von Nürnberg im XIV. und XV. Jahrhundert“ auf dieses Bild aufmerksam gemacht hat, dasselbe als das bedeutendste unter den auf uns gekommenen Gemälden der 2. Hälfte des XIV. Jahrh. Es ist eine Stiftung des Abtes Friedrich von Hirzlach, der 1346—61 regierte. Siehe im übrigen Thode a. a. O., S. 13—14.

*) Die Durchführung der Arbeiten und das Arrangement lagen in den Händen des Unterzeichneten.

Für den Anfang des XV. Jahrh. sehr bezeichnend sind die zu einem Flügel zusammengehörigen zwei Tafelbilder mit je sechs, in zwei Reihen übereinander auf Goldgrund dargestellten Aposteln aus dem Besitz des Kunstmalers Wilh. Clemens in München. Die Heiligen sind als Dreiviertelfiguren mit beigefügten Attributen gegeben. Über ihnen schweben, in Friesform behandelt, wellige Wolken. Die Figuren verschwinden fast in den übermäßig weiten Gewändern. Die Gesichter verraten ein lebhaftes Streben nach Individualisierung. Insofern besteht eine nicht wegzuleugnende Verwandtschaft zu den jüngst aufgedeckten Wandmalereien in der Heilig-Geistkirche, deren Entstehungszeit in dem Zeitraum zwischen 1420—1423 festgestellt werden konnte. Siehe Dr. Schulz, die Wiederherstellung der Heilig-Geistkirche zu Nürnberg in ihrer Vollendung, Sonderabdruck aus der Süddeutschen Bauzeitung 1905. In den gleichen Formenkreis gehört das stark unter böhmischem Einfluß stehende Tafelbild der heiligen Sippe aus dem Besitz des Herrn Prof. Voß in Berlin. Der Knabe, welchen Maria und Anna zwischen sich halten, erfreut durch seine große Natürlichkeit. Gut beobachtet ist die verschiedene Charakterisierung von Anna als der älteren und Maria als der jüngeren. Seitlich hinter den Frauen stehen Joachim und Joseph. Ihre Handbewegungen lassen darauf schließen, daß sie in angeregter Unterhaltung begriffen. Im übrigen spielt auch hier die Gewandung die Hauptsache. Diese fleischlosen Gestalten sprechen eben lediglich durch Antlitz und Gebärden. Es mußte eine geraume Spanne Zeit vergehen, ehe sich die Künstler zu einem naturalistischen Gewandstudium durchrangen, ehe sie vermochten, die Figur im Gewand zu zeichnen. Schon einen kleinen Schritt weitergediehen ist in dieser Hinsicht das imposante Tafelbild der Verlobung der h. Catharina mit dem Jesuskinde aus der Jakobskirche vom Meister des Imhoffschen Altares Berthold, mit dem sich schon Thode a. a. O. S. 29—31 beschäftigt hat. Es ist vermutlich ums Jahr 1437, dem Jahr der furchtbaren Pest, entstanden. Auffällig ist, wie auch Thode hervorgehoben hat, eine sich stark geltend machende Vorliebe für prächtige brokatene Gewandstoffe. Ist hierdurch zwar das Konventionelle in der Gewandbehandlung etwas gemildert, so sind doch immer noch die Gesichter und Gebärden das Maßgebende. Allerdings hat der Künstler hierin Vollendetes geleistet. Das Bild darf getrost den bedeutendsten seiner Zeit zugezählt werden und einen Ehrenplatz unter den Leistungen jener Epoche in den Handbüchern der Kunstgeschichte beanspruchen. Ein solcher ist dem großen Bilde der Maria als Himmelskönigin aus Heilsbronn durch Thode, der es auch auf einer besonderen Tafel (Nr. 13) abgebildet hat, eigentlich schon gesichert worden. „Es gehört zu dem Größten, was die deutsche bildende Kunst überhaupt hervorgebracht: nur einem unter allen Werken des XV. Jahrh. darf man es vergleichen: dem Dombilde des Meisters Stephan in Köln." Diese Worte wird gewiß jeder unterschreiben, der in dieses hehre Antlitz mit seiner liebevollen Huld geschaut, der die kindliche Naivität im Antlitz des Knaben ganz auf sich hat wirken lassen, den die Hoheit in der ganzen Erscheinung machtvoll erfaßt hat. Das Bild gilt als eine Stiftung des Abtes Ulricus, genannt Kötzler von Volckersan, welcher zwischen 1435 und 1463 regierte. Sein Meister ist der Schöpfer des Tucheraltares in der Frauenkirche.

Bei allen diesen Bildern überwog trotz der sich in Einzelheiten bemerkbar machenden Realistik das Repräsentative. Die Szenen waren ja schon in sich zusammengefaßt. Doch agierten die Figuren noch zu sehr für sich. Dieser noch im Unvermögen der Zeit wurzelnde Fehler ist zu einem beträchtlichen Teil gehoben in den Darstellungen auf dem Altartriptychon aus der Kirche in Schwabach, einer annehmbaren Schöpfung aus der Mitte des XV. Jahrh. In Schwabach hing es sonst hoch oben an einer Seitenschiffswand, ohne dort gebührend zur Geltung zu kommen. Im Mittelteil ist eine Kreuzigung dargestellt; auf den Flügeln sind vier Szenen aus der Legende des h. Veit zu sehen. Einige der Figuren der Hauptdarstellung sind geradezu meisterhaft charakterisiert. Thode war dieses Triptychon nicht entgangen und er hatte es seiner Zeit dem Meister des Wolfgangsaltares in S. Lorenz zugeschrieben, was auch nach jeder Richtung hin gerechtfertigt erscheint. Eine der beachtenswertesten Arbeiten, ja die hervorragendste Schöpfung aus dieser Zeit ist das Altartriptychon aus der Johanniskirche, das den gleichen Meister zum Ur-

heber hat wie die Maria als Himmelskönigin aus Heilsbronn. Auch hier bildet eine Kreuzigung das Mittelstück. Auf den Seitenflügeln eine Verspottung und Geißelung. Während wir aber auf den vorigen Bildern von einem Landschaftsstudium noch so gut wie gar nichts bemerkten, ist hier die Haupthandlung vor einen mit Bäumen, Felsen, Bergen, burg- und stadtähnlichen Bauten reich belebten Hintergrund gestellt. Wellenförmig silhouettierte Gletscherfelsen von blau-grünem Ton bilden den eigentlichen Abschluß. Überhaupt gibt diese Darstellung zu vielen Beobachtungen Gelegenheit. So wäre namentlich auf die auffallend prachtvollen Gewandungen der Maria und des Hauptmannes und die goldig glänzende Rüstung des Kriegsknechtes zur Rechten vorn zu verweisen. Die Köpfe lassen uns den Meister auf einer hohen Stufe künstlerischen Vermögens erscheinen. Noch zittert die Art des großen Bildes aus der Jakobskirche deutlich nach. Vergl. auch Thode a. a. O. S. 71—72. Der Zeit nach fügt sich an dieser Stelle eine Tafel mit drei Darstellungen aus der Legende der h. Catharina aus der Lorenzkirche ein, welche um 1460 entstanden und von Thode dem Meister des Löffelholzaltares in S. Sebald zugeschrieben wird. Siehe a. a. O. S. 120. Das Kolorit dieser Szenerien ist ein außerordentlich ansprechendes.

Wir sind schon in der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. angelangt, deren Art sich in vier bislang ganz unbekannten Bildern auf das deutlichste offenbart. Zunächst haben wir uns da mit dem großen Gemälde der Auferstehung Christi aus den Sammlungen des fränkischen Kunst- und Altertumsvereins in Würzburg zu beschäftigen. Dasselbe ist erst jüngst, wenn ich so sagen darf, neu entdeckt worden. In den vorjährigen Mitteilungen des Germanischen Museums veröffentlichte ich einen Aufsatz über den ehemaligen Zustand der Hauskapelle im früheren Haus „zum goldenen Schild", aus welchem im Jahre 1356 die ersten 23 Kapitel der goldenen Bulle bekannt gegeben worden sind. Ich konnte auf Grund einer Zeichnung vom Jahre 1854 feststellen, daß sich ehedem links neben dem Altar ein großes Auferstehungsbild befunden. Ich gab damals, soweit es mir möglich war, eine eingehende Beschreibung des Bildes, dabei der Vermutung Raum gebend daß es vielleicht noch irgendwo vorhanden wäre, ohne daß man um seine Herkunft wüßte. Der Zufall wollte es, daß daraufhin das für die Malerei der 2. Hälfte des XV. Jahrh. außerordentlich bezeichnende Gemälde vom Sekretär Stöhr in Würzburg in der dortigen Sammlung wieder aufgefunden wurde. In der Mitte steht vor einer hügeligen Landschaft der Auferstandene mit der Siegesfahne vor dem geöffneten Sarkophag. Rechts und links von ihm knieen Maria und die 12 Apostel, vorn die aus 18 Köpfen bestehende Familie des Stifters Dr. Johann Lochner, der mit der am 4. Februar 1467 verstorbenen Clara Pirkheimerin, welche ganz rechts neben ihrem Wappen dargestellt ist, vermählt war. Den oberen Hintergrund füllt flach geschnitztes Rankenwerk. Wir kommen nunmehr zu dem reizenden kleinen Bildchen der vor einem Brokatvorhang sitzenden Gottes-



Abb. 1. Hersbrucker Altar. Einmal geschlossen.

mutter aus Freiherrlich von Behaimschem Besitz. Es erscheint wie ein Ausfluß aus des Meisters Berthold Art. Das zarte Antlitz hat ovale Form. Den Kopf deckt ein faltenreiches Tuch. Die Augenbrauen sind hoch hinaufgezogen. Der Knabe ist frisch und natürlich gegeben. Zur Linken gewinnt man durch das geöffnete Fenster einen Durchblick auf eine äußerst fein detaillierte Landschaft. Links oben die Wappen Behaim und Peringsdorfer. Selten findet man soviel Anmut und Empfindung vereint wie auf diesem kleinen Bildchen. Vielleicht war Hans Pleydenwurff sein Schöpfer. Im Gegensatz hierzu sind die 56 kleinen Darstellungen aus dem Leben der Maria und Christi auf der aus der Kirche in Kalbensteinberg stammenden, 0,86 m hohen und 1,24 m breiten Tafel in hohem Grade derb zu nennen. Es sind schlichte Bildchen von mittlerem Wert, aber keck in den Darstellungen und in den landschaftlichen Hintergründen zuweilen nicht ohne Reiz. Das sog. Vierfigurengemälde von Kalchreuth wurzelt zwar noch sehr in der konventionell-repräsentativen Art der Heiligendarstellung Doch sind die vor einem Brokatvorhang stehend zur Darstellung gebrachten vier Heiligen Sebald, Sebastian, Johannes d. Ev. und Jakobus major schon in Wechselbeziehung zueinander gesetzt. Johannes ist als Mitte gedacht, nach der hin sich die drei anderen Figuren bewegen. Hier wäre dann noch die 14 Nothelfertafel aus Wöhrd aus dem Ende des XV. Jahrh. anzuschließen. Es ist eine mittelgute Arbeit. Die Heiligen sind in ganzen Figuren gegeben. Die Antlitze sind verschieden individualisiert.

Die Wolgemut-Frage von neuem anzuschneiden, ist hier nicht der Ort. Anfangs mit seiner Persönlichkeit erfreulich in die Erscheinung tretend, ist dieser Künstler nachher nicht mehr imstande, die Riesenarbeit, mit der er überlastet wurde, selbst zu bewältigen. So mußte er Schüler und Gehilfen heranziehen, durch deren Verschiedenheit sein anfangs so gediegener Charakter verwischt und getrübt wurde. Wolgemut will als Kind seiner Zeit und im Rahmen seiner Zeit beurteilt werden. Es fehlt ihm der ins große gesteigerte Zug, die monumentale Kraft, die packende seelische Größe. Doch war er ein tüchtiger Kolorist und ein befähigter Techniker. Er beherrscht die Landschaft und ist ein Meister in der Charakterisierung des Gesichtsausdrucks. Das Archaisch-Konventionelle hat ja auch er nicht überwunden. Seine Kunst überdauerte ihre Zeit, sie veraltete. Sein hohes Alter trug ihn in eine ganz andere, lebenskräftig empfindende Epoche hinein. Aber Wolgemut blieb der alte, er erstarrte in seiner Kunst. Wenn man dies alles bedenkt, wird man nicht so hart über ihn aburteilen, wie Thode es getan hat, der entschieden hierin zu weit gegangen ist. Und dabei kann doch nicht geleugnet werden, daß er einen gewaltigen Einfluß ausgeübt, daß er fast ein Menschenalter das Zentrum des künstlerischen Lebens in Nürnberg gewesen. Die auf der Ausstellung vorhandenen, mit Wolgemut in Zusammenhang zu bringenden Bilder sind für seine Art und Richtung sehr lehrreich, da sie verschiedenen Entwickelungsstadien angehören. Das früheste ist das große Kreuzigungsbild aus Bamberg. Es wird zwischen 1470 und 1480 entstanden sein. Die Art des 1465 geschaffenen Hofer Altares in München blickt noch durch. Der Kopf Christi ist tief empfunden, der Körper weniger lebendig. Am Kreuzesstamm kniet, schmerzhaft aufwärts blickend, Magdalena. Das Antlitz ist sicher profiliert. Die mißratenen Proportionen ihres Körpers verschwinden unter dem schwerbrüchigen, übermäßig weiten Mantel. Zur Linken, von Johannes gestützt, die ohnmächtig zusammenbrechende Maria. Zur Rechten Johannes der Täufer, auf das Lamm weisend, und Andreas. Ersterer schreitet in mächtiger Bewegung nach vorn. Eine mit natürlichem Auge beobachtete Landschaft bildet den Hintergrund. Ziemlich gleichzeitig ist der mit geschnitzter Bordüre umrahmte Altarflügel aus der Lorenzkirche. Die Landschaft ist noch bedeutender als die auf dem vorigen Bilde; sie atmet beschauliche Ruhe. Der Vordergrund des Bildes ist außerordentlich unruhig. Eine große Anzahl von männlichen und weiblichen Personen mit mannigfach charakterisierten Antlitzen kniet in andächtigem Gebet nach links. Es war ein gewagtes Unterfangen, so viel Figuren dichtaneinandergedrängt auf einem Bilde zu vereinigen. Der Künstler hat diese für die damalige Zeit schwierige Aufgabe mit seltenem Geschick gelöst. Entschieden ist das Bild eines der besten des Meisters. Wenig später sind die vier Darstellungen auf den beweglichen Flügeln des kleineren Altares aus

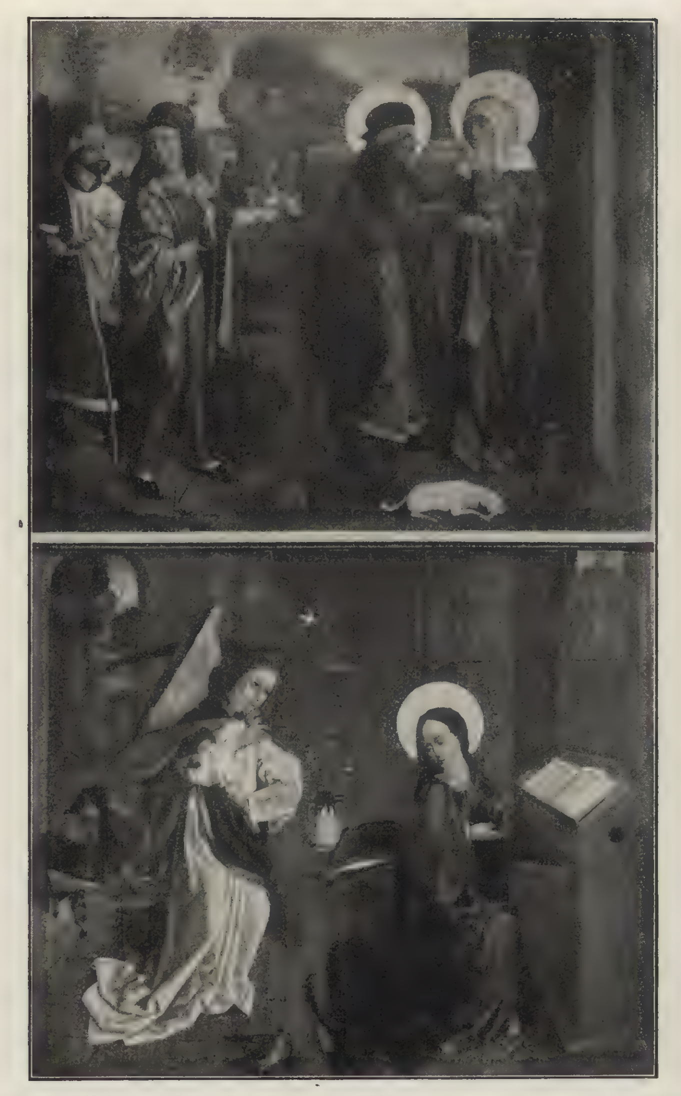


Abb. 2. Hersbrucker Altar. Linker Flügel in ganz geschlossenem Zustande.



Abb. 3. Lorenz- und Mauritiusaltar aus Heilsbronn. Malereien.

der Rosenberg-Kapelle in Schwabach. Die Gesichter sind noch mit Verständnis durchgebildet. In den Gewändern macht sich eine starke Vorliebe für Brokatmusterung bemerkbar. Die Landschaft ist aphoristisch behandelt und mit breitem Pinsel gemalt. Dargestellt sind die Kreuzprobe der h. Helena, der Einzug Constantins in Rom und die Vollfiguren der Heiligen Helena, Magdalena, Severus und Antonius. Jeder Fachgenosse wird es gewiß mit Freuden begrüßen, ein so großes und bedeutendes, bislang aber getrennt aufgestellt gewesenes Altarwerk, wie es der Hersbrucker Altar ist, wieder einmal vereinigt zu sehen. Der Mittelschrein mit den geschnitzten Vollfiguren der Maria und der vier Kirchenväter stand bislang im Germanischen Museum, die vier beiderseits bemalten Flügel wurden im Chor der Stadtpfarrkirche zu Hersbruck aufbewahrt. Es kann nach näherer Untersuchung keinem Zweifel unterliegen, daß die Idee und die Entwürfe zum Altar auf einen Künstler zurückgehen. Dies kann kein anderer wie Wolgemut gewesen sein. Siehe darüber auch Thode a. a. O S. 144–146. Doch war er nur zu einem geringen Teil ausführende Instanz. Die beiden großen Bilder der Geburt und des Todes der Maria sind im großen und ganzen sein Werk. Schwerlich von ihm rührt das seelenvolle Antlitz der Maria, das auf beiden Darstellungen den Kulminationspunkt bildet, her. Auch die reizenden Engelchen auf dem Bilde der Geburt verraten nicht seine Art. Eine andere Hand hat ferner die Passionsdarstellungen geschaffen, die bei einmal geschlossenem Altar sichtbar werden. (Abb. 1.) Es war ein temperamentvoll begabter Schüler, der in der drastischen Darstellung seine Force suchte. Nur das Kreuzigungsbild, das die Typen des Bamberger Bildes wiederholt, rührt von Wolgemut selbst her. Schon an sich klingt es wahrscheinlich, daß sich der Meister diese wichtige Szene selbst vorbehalten hätte. Und tatsächlich ist dies, wenn man der Sache auf den Grund geht, auch der Fall gewesen. Wiederum ein anderer Künstler hat die vier Darstellungen aus dem Leben Mariä ausgeführt, welche bei vollkommen geschlossenem Altar sich dem Blick zeigen. (Abb. 2.) Dieser Meister hat sich am meisten von Wolgemuts Art emanzipiert. Die Feinheiten der Natur sind gut beobachtet. Die Gestalten haben etwas ungemein Sympatisches und Natürliches an sich. Die Entstehung des Hersbrucker Altares ist in die erste Hälfte der Achtziger Jahre zu setzen. Urkundlich beglaubigt ist Wolgemuts Autorschaft an dem Schwabacher Hochaltar, dessen Ausführung ihm im Jahre 1507 übertragen wurde. Eigenhändig aber ausgeführt hat er nur die beiden Praedellenbilder mit den Halbfiguren Johannes d. T., des S. Martin, der h. Anna selbdritt und der h. Elisabeth. Beide Tafeln sind auf der Ausstellung zur Darbietung gebracht. Nicht von Wolgemut selbst rührt her, aber seiner Schule beizuzählen ist das große Heimsuchungsbild aus S. Gangolph in Bamberg, das weniger belangvoll in den Figuren als in der Landschaft ist. Wir könnten hier noch weitere Gemälde aus dem Ende des XV. Jahrh. anfügen, doch müssen wir uns mit Rücksicht auf den Zweck unserer Ausführungen beschränken.

Selten wird man solch farbenfrisch erhaltene Bildwerke antreffen, wie es das Rosenkranzbild aus Schwabach ist. (Tafel III.) Die Schwabacher kennen eben seinen Wert und haben es in einem besonderen, im allgemeinen verschlossenen Kasten geborgen. Die Glut der Farben ist groß. Harmonisch sind das funkelnde Gold und das frische Rot als die gewichtigsten Töne zusammengestimmt, einen weihevollen Eindruck von intimstem Reiz hervorrufend, der sich lange im Gedächtnis wach hält. Rechts unten das später hinzugefügte Monogramm M. S. Doch hat das Bild mit Martin Schwarz von Rothenburg, dem es Nagler zuschreiben will (Monogr. IV, Nr. 2148), nicht das mindeste zu tun. Entstanden ist es zu Anfang des XVI. Jahrh. (Seine Ikonographie hat Beissel in dieser Zeitschrift Bd. XIII, Sp. 38 ff. behandelt)

Dürer ist in der kirchlichen Abteilung, wie es ja nicht anders zu erwarten war, wenn man nur wenig bekanntes bezw. neues bringen will, nur spärlich vertreten. Ob der im Besitz der kgl. Bibliothek zu Bamberg befindliche Kopf des Apostels Paulus ein Werk von seiner Hand ist, wage ich nicht mit Bestimmtheit zu entscheiden. Das Bild, ein Ölgemälde auf Pergament, ist in seinem originalen Bestand durch spätere Übermalungen und Restaurationsversuche zu stark beeinträchtigt worden. Nicht zu leugnen aber ist, daß die einzig unlädierte Partie, d. i. das linke Auge

mit seiner näheren Umgebung eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Hieronymus Holzschuher und dem Apostel Paulus in München aufweist. Die beiden aus der städtischen Kupferstichsammlung in Nürnberg stammenden Handzeichnungen: eine h. Anna selbdritt und eine Grablegung wurden seinerzeit aus der Sammlung Mitchell-London erworben und sind von Lippmann in seinem Dürer-Werk reproduziert worden.

Reicher als der Meister selbst ist seine Schule vertreten. Wir beginnen mit Hans von Kulmbach. Der Altarflügel aus Kadolzburg ist wohl sicher ein Werk von seiner Hand. Oben ist der Tempelgang Mariä, unten die Anbetung der h. drei Könige dargestellt. Die untere Darstellung ist künstlerisch bedeutsamer als die obere, welche von ihr, was Geschlossenheit der Handlung und Leuchtkraft der Farben anbelangt, weit überragt wird. Dieser Flügel bildet mit noch weiteren teils bemalten, teils reliefierten Flügeln, die sich noch in Kadolzburg befinden, den Rest des ehemaligen Hochaltares. An einem derselben ist die Jahreszahl 1508 angebracht. Ebenfalls zu Hans von Kulmbach in engem Zusammenhang stehen die vier nicht ganz glücklich restaurierten kleinen Tafelbilder aus der Galerie in Bamberg, auf denen wir die Heimsuchung, Geburt, Flucht nach Ägypten und den Tod Mariä dargestellt finden. Lockerer ist der Zusammenhang bei den Gemälden an dem Ottensooser Altar. Doch rühren sie von einem ihm nahestehenden Künstler her. Als Schule des Hans von Kulmbach zu bezeichnen sind die eindrucksreichen Vollfiguren des Joachim, der Anna und der Heiligen Andreas und Eligius an dem größeren Altar aus Schwabach. Die geistvolle Durchbildung der Antlitze ist sehr zu bewundern.

Von Wolf Traut ist in der nicht kirchlichen Abteilung ein mit seinem Monogramm versehenes männliches Bildnis aus Freiherrlich von Behaimschem Besitz vorhanden. Zur Linken gewinnt man einen Durchblick auf eine für den Meister im höchsten Grade bezeichnende Flußlandschaft. Nähere Vergleiche ergeben, daß der Meister, von dem dieses Bildnis herrührt, entschieden auch die vier Darstellungen auf den Außenflügeln des Lorenz- und Mauritiusaltares aus Heilsbronn geschaffen hat. (Abb. 3.) Der Altar wurde ums Jahr 1515 von dem rechts oben dargestellten Abt Sebald Bamberger gestiftet. Weniger sicher bin ich mir hinsichtlich der Urheberschaft Wolf Trauts bei den Vollbildern der Heiligen Barbara und Katharina auf den Außenflügeln des 1513 vom gleichen Abt gestifteten sogen. 11 000 Jungfrauenaltares, ebenfalls aus Heilsbronn. Doch will ich mich hier gerne dem Urteil des Kollegen Dr. Rauch aus Marburg unterwerfen, der uns demnächst eine eigene Monographie über Wolf Traut bringen wird.

Noch von einem dritten Dürer-Schüler sind Werke vorhanden, nämlich von Hans Leonhard Schäuffelein. Sein Abschied Jesu von seiner Mutter, seine fast schon Gemeingut gewordenen Tafelbilder der Heiligen Barbara und Elisabeth, die zu den vollendetsten unter seinen Werken zählen, gehören zu den Glanzstücken der Ausstellung. Sie stammen aus Nördlingen, wo sie sonst in den städtischen Sammlungen auf dem Rathaus untergebracht sind. Die Steinigung des Stephanus aus der Galerie in Mainz ist von Riefel ebenfalls für eine Schöpfung Schäuffeleins erklärt worden. Ob dies allerdings berechtigt ist, müßte wohl noch näher nachgeprüft werden. Weiter rühren von Schäuffelein her die beiden kleinen Bildchen des Hieronymus in der Felsengrotte aus der Galerie in Bamberg und aus der Sammlung des Baurats Wallraff in Nürnberg.

In diesen Schulkreis gehören ferner das figurenreiche, große Tafelbild mit den Wundern der sieben Seligkeiten der Maria aus S. Gangolph in Bamberg und das Auferstehungsbild aus der Galerie ebendort. Ersteres ist ein sehr beachtenswertes Werk der Schule Dürers, letzteres geht auf seinen bekannten Holzschnitt aus der großen Passion zurück.

Die Taufe Christi im Jordan aus St. Gumbertus in Ansbach ist insofern nicht uninteressant, als sie von einem Meister herrührt, der die gleiche Darstellung von Wolf Traut im Germanischen Museum gekannt und fast in gleicher Weise wiederholt hat. Das Bild ist um die Mitte des XVI. Jahrh. entstanden. (Forts. folgt.)

Nürnberg. Fritz Traugott Schulz.

St. Ambed, Vilbed, Gwerbed zu Meransen in Tirol.

(Mit 3 Abbildungen)



on der Station Mühlbach der Pustertalbahn Tirols führt ein steiler Fußpfad das steinige, waldige Berggelände hinauf nach Meransen, dem Pfarrorte, gelegen an der freien luftigen Fläche fruchtbarer Kulturen, die nach nahe zweistündigem Anstiege erreicht wird. Auffallend ist hier wie anderswo auch in Tirol der Gegensatz der unnutzbaren übersteilen Anstiegseite des Berges zu der gedehnten kulturfähigen Bodenfläche, welche in der Höhe sich ausbreitet und natürlich schon in ältester Zeit als wohnlichste Ansiedlung sich darbot. Eine Kirche zum hl. Jakob bestand hier schon im XIII. Jahrh., deren früheste Gestalt wir nicht mehr vor uns haben, da ein innerlich wohl gegliederter schönräumiger Neubau des XVIII. Jahrh. nun an seiner Stelle sich erhebt. Doch fehlt es an kleineren Kunstwerken nicht, die aus früheren Zeiten her sich erhalten haben.

In einem unter dem Presbyterium vertieften von außen zugänglichen Gruftkapellenraume, einem Reste vielleicht älterer Anlage, entdeckt man ein kleines Holzrelief von Brustbildern Christi mit den Aposteln; am Hochaltare im Hauptfelde, wo man allgemeiner Gepflogenheit entsprechend das Titelheiligenbild erwartete, umgibt eine Strahlenglorie die alte gotische Marienstatue, das Christkind am Arme, aus der Spätzeit des XV. Säkulums. Der Fond des rechten Seitenaltares jedoch umschließt, was mich zum mühsamen Wege herauf veranlaßte, drei Statuen gotischer Kunst, entstanden etwa zwischen 1470—1500, die hübsche Gruppe der „drei heiligen Jungfrauen von Meransen"! Kronen auf den Häuptern mit wallenden Haaren tragen sie Lilienstengel, Buch, und Pfeil in den Händen, gute ansprechende Arbeiten jener für den kirchlichen Kunstbedarf fruchtbaren Periode. Der Malgrund hinter ihnen zeigt das Lamm Gottes in den Wolken, das auf die Jungfrauen niederschaut.

Eine aus grauer Vorzeit stammende Verehrung erbrachte den drei Jungfrauen früh schon urkundliche Bezeugung. Ein Stiftungsbrief von 1382 gilt der Abhaltung einer Wochenmesse „ze ehren St. Jacoben und der heiligen jungfrawen Gewerpet und sand Ampet und sand Gaupet" zu lesen, von der Gemeinde gestiftet, akzeptiert vom Pfarrer Konrad gegen einen jährlichen Bezug von 32 Pfund perner, in dieser Kirche, damals noch einer Filiale von Rodaneck. Umgebaut war die Kirche 1472 neu geweiht worden. 1780 erfolgte die letzte Kirchweihe nach dem schon erwähnten Neubau. Aus der Zeit des Umbaues von 1472 mögen die drei gotischen Statuen der Jungfrauen stammen; zu dem späteren von 1780 erhielt das Gotteshaus eine neue Erinnerung an sie in dem Hauptgewölbefelde des Kirchenschiffes, das ein tüchtiger Tiroler Freskant Johann Mitterwurtzer 1776 mit einer figurenreichen Komposition erfüllte. Landleute, Hirten im Felde, Leidende aller Art erheben vom Bildrande des Kuppelgewölbes allerseits her ihre Gebete und Hülferufe hinauf zur Himmelsglorie, wo überstrahlt vom Scheine des göttlichen Namens die drei Jungfrauen auf den Wolken thronen, in seliger Verzückung Siegespalmen in den Händen. Auf einem dem Barockstil nachgearteten hingemalten Postamente liest man: *„Allen Hilf Auf Vorbitt Diser Drey H.H. Jungfrauen und Märtyrinnen Aubet Cubet Guerre."* Tiefer meldet die neue Zeile: *„Johan Mitterwurtzer pinxit brixinae 1776."* Von den hl. drei Jungfrauen nahm Notiz ein für die Kirche gegebener Ablaßbrief von 1500 und weiset sie zu der Jungfrauenschar St. Ursulas: „sanctarum Cubet, Aubet et Guerre ex militia undecim millium virginum." Das bischöfliche Visitationsprotokoll von 1603 führt als ihre Namen auf: Ambetta, Vilpetta, Gwerbetta; jenes aber vom Jahre 1650 wünscht dafür die Namen Fides, Spes, Caritas zu substituieren, bemerkt jedoch, daß den hierher wallenden Pilgern viel Guttaten zuteil würden und diese Gnaden auf einer Tafel verzeichnet wären, die erneuert werden sollte. Letzteres ist nach dem weitern Visitationsprotokoll von 1853 wirklich geschehen.

Wie herkömmlich hat die im Volke festgehaltene Legende von diesen verehrten Jungfrauen Tirols viel und genaues zu erzählen gewußt, einmal, dass sie nicht etwa der weiten Ferne, sondern diesem Meransen angehörten mit ihren Lebensschicksalen. Vor den Hunnen Attilas hätten sie sich geflüchtet auf diesen Berg, und wo sie unterwegs von Mühlbach unter einem Kirschbaum, um Erquickung zu finden, im Aufstieg innegehalten, sei eine Quelle auf ihr

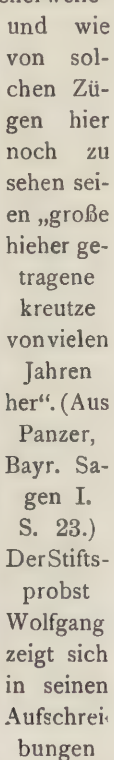
Gebet entsprungen, später mit ihrem Bilde und einem Dache bezeichnet als „Jungfrauenrast" (so in F. Panzer, Bayrische Sagen nach dem Historiographen der Brixener Diözese Sinnacher und Tinckhausers „Diözese Brixen").

Dem Bestreben, die hl. Jungfrauen dem Tiroler Bergort Meransen als eigentümlich zu behaupten, erwuchsen durch die Konkurrenz jedenfalls bedeutende Schwierigkeiten; eine Anzahl anderer Örtlichkeiten machen auf sie den Anspruch, ihnen nicht bloß der Verehrung halber zuzugehören.[1])

Im oberbayrischen Hochlande liegt am schönen Kochelsee das ehemalige Augustinerstift Schlehdorf, neben dem vor der Verlegung und dem Umbau des Klosters und der Kirche, 1718 angefangen, auf dem Kirchberg von altersher eine alte baufällige Kapelle stand, die man schon 1563 zu restaurieren unternahm unter der Förderung des Stiftsprobstes, der Nachricht des Salbuches entsprechend. „Darin rasten die Heiligen Ainbeth, Vilbeth und Wolbeth, vielen wird hier geholfen in nöthen und besonders wenn der brechen (die Pest) regieret, haben die leute eine große Zuflucht hieher." Der Stiftsprobst war damals Augustin II., unter einem seiner Nachfolger Wolfgang Buecher 1588 wird die Wallfahrt daher beschrieben im Salbuche, wie die Pilger kommen „zu der processionen mit brennenden fackeln und kerzen in tempore pestis sonderlich bei nächtlicher weile"



Meransen in Tirol: Gotische Statuen.



und wie von solchen Zügen hier noch zu sehen seien „große hieher getragene kreutze von vielen Jahren her". (Aus Panzer, Bayr. Sagen I. S. 23.) Der Stiftsprobst Wolfgang zeigt sich in seinen Aufschreibungen und Akten als hervorragender Wohltäter dieser Dreijungfrauen-Kapelle und gesteht, daß er sie größer neuerbauen, mit einem Turm und ummauertem Friedhof versehen ließ, daher ein „jahrmärktlein" jährlich auf Martini für sie erbat. In dieser uralten Kapelle sei „ein täfelein mit den heiligen drei jungfrauen Walbeth, Ainbeth, eine gräfin, und Vilbeth, dabei zur pestzeit große zeichen geschehen, man es auch dortmals bey tag und nacht besuche." Nach dem Umbau der Stiftskirche muß dieses „Täfelein" in dieselbe übertragen und auf ihren Frauenaltar gestellt worden sein. Für diesen Standort bemerkt es noch das Meyersche Reisebuch „Süddeutschland" 1880 S. 487; die offizielle Ausgabe der „Kunstdenkmäler Bayerns" bringt bei Beschreibung Schlehdorfs keine Erwähnung dieser Darstellung (Bd. V S. 723).

[1]) Schon in Tirol, in derselben Diözese Brixen, der Meransen angehört, begegnet uns eine weitere mittelalterliche Darstellung der besagten drei Jungfrauen und zwar als Malwerk des XV. Jahrh. Im Filialkirchlein Klerant, ein Stündchen entfernt von Brixen, sehen wir unter zahlreichen Freskobildern am Gewölbe des Chorschlusses die drei lieben Jungfrauen, bezeichnet durch beigesetzten Namen „Ambet, Gewerbet, Vilbet." Die Jahreszahl 1459, die an einer Stelle der Gewölbefelder abzulesen ist, gibt die Entstehungszeit des malerischen Schmuckes genau an, und seine Meister waren zweifellos die nämlichen, welche im Domkreuzgang Brixens eine Reihe von Kompositionen schufen, alle durch Beischriften weitspurig erläutert. Nach einer weiteren mir gewordenen Nachricht sind Bilder der Jungfrauentrias auch sonst noch in Tirol zu konstatieren.

Schon der vorberegte Schlehdorfer Stiftsprobst Wolfgang machte in seinem Berichte an die Diözesanbehörde von Freising 1607 aufmerksam: „vor zwei Jahren sey auch zu Leutstetten eine Kapelle aufgekommen mit den drei heiligen Jungfrauen Ainbeth, Fürbeth und Gewörbeth, wovon er aber sonst nichts wisse". (Panzer Bayr. Sagen I S. 24; das weitere dort S. 285 und Kunstdenkmäler Bayerns I 886.)

Bei dem von Schlehdorf nicht gar zu fernen Leutstetten besteht eine Heilquelle Petersbrunnen, der gegenüber nach der Volkssage die drei betenden Schwestern Ainbett, Gberpett und Fürbett, von Westen her wegen Unruhen der Völker gewandert, sich eine Wohnung erbaut hätten mit drei Zellen; Einbettl mit Namen. Hier hätten sie zur Heilung und Pflege der Kranken gewirkt, bis sie verscheucht von herumschwärmenden Kriegsleuten fortgezogen wären. In der Kirche zu Leutstetten bewahrt noch ein Bild ihr Andenken. (So der Bericht bei Panzer Bayr. Sagen I S. 31.) Dieses Bild, eine Art Flügelaltar in einer Nische der südlichen Kirchenwand, beschreibt die offizielle Denkmalspublikation Bayerns im I. Band S. 886: „Dreigeteiltes Gemälde, drei gekrönte Jungfrauen, die mittlere, über die der Name S. Gberpet, in der Linken ein Buch, in der Rechten eine Palme, die links S. Ainpet, in der Linken ein Buch, in der Rechten Pfeil und Palme, die rechts S. Firpet, in der Linken Pfeil und Palme. Unter Gberpet ein Wappen, neben dem steht: *„Sibilla Regina von Starzhausen."* Auf dem linken Flügel oben ein Einsiedler mit Rosenkranz und Stab, St. Anton, unten St. Wolfgang; auf dem rechten Flügel St. Nikolaus und St. Leonhard. Auf dem Rahmen die Jahreszahl *1643*. In der Darstellung der hl. Jungfrauen auf der Leutstetter Tafel stimmt somit fast alles mit dem, was die Statuen von Meransen zeigen. Einen weiteren Beitrag des Zeugnisses,



Meransen in Tirol: Gewölbemalerei.

wie ausgebreitet die Verehrung der drei hhl. Jungfrauen in alter Zeit gewesen, bringt die Kirche Schildturn in Niederbayern. (Panzers Bayr. Sagenbuch I. Band S. 69 macht uns damit bekannt). Dort erfährt man von einem hohen schönen Turm, dem Baustil nach aber aus dem XIII. Säkulum rührend, und einer später dazu erbauten Kirche in Schildturn. In letzterer gäbe es mehrere bildliche Darstellungen der drei Jungfrauen, davon eine mit der Inschrift versehen sei:

„Im Jahre 1237 ist gegenwärtiges Gotteshaus Schildturn zu ehren der allerheiligsten Dreieinigkeit und der glorwürdigsten Himmelskönigin Maria und des heiligen Egidii wie auch der heiligen jungfrauen aus der gesellschaft der heiligen Ursula: Ainbeth, Barbeth, Willbeth

eingeweiht worden . ." Gebetserhörungen, insbesonders Kindersegen und Erleichterung der Geburten betreffend, sind in dieser Inschrift bemerkt samt der Angabe, daß es 1837 renoviert worden sei. Ein zweites Bild, ein Altarblatt, zeigt die drei Jungfrauen sitzend und knieend, den Ölzweig haltend und über ihnen ein sich schlingendes Spruchband mit den Worten: s. Einbeth, Warbeth und Wilbeth aus d. gesel. s. Ursula A. 1758.

Derselbe Altar trägt auch die Statuen der drei Jungfrauen, $1^1/_2$ Fuß hohe Schnitzwerke im Alter von 200—250 Jahren, mit den auf den Postamenten angesetzten Namen der einzelnen (Ambeth, Warbeth, Wilbeth). Lange dunkle durch einen Goldring zusammengehaltene Haupthaare, goldene Hals- und Handringe, das Tuch in den Händen charakterisieren ihre Gestalten. Ein weiteres im Schiffe der Kirche vorfindliches Gemälde „stellt sie zur Seite und unter der gen Himmel fahrenden Himmelskönigin dar". An der Orgel noch hat man eine alte Inschrift, nach welcher im Pestjahr 1419 „alle, welche sich nach Schiltorn verlobt haben", von dieser Epidemie frei blieben.



Worms: Steinrelief XV. Jahrh.

Von der über Süddeutschland verbreiteten Verehrung der drei hl. Jungfrauen liest man im Freiburger Diözesan-Archiv Band V S. 129 ein Beispiel mehr, wo von der Pfarrkirche zu Adelhausen („in der Würr") erzählt wird, sie sei wahrscheinlich entstanden auf der Stelle, „wo ein uraltes Sacellum gelegen, welches einer der heiligen Jungfrauen Einbete, Warbete und Vilbete geweiht war. Diese heidnische Trias galt unter dem Volke als besonders wohltätig und ging nicht selten in den christlichen Kultus über. Lange nachdem das Adelhauser Kirchlein in der Ehre des heiligen Cyriak und der heiligen Perpetua errichtet worden, hielten sich die Anwohner immer noch an die alte Patronin des Ortes und nannten dasselbe nicht anders als Sant Einbeten Lütkilche. So zähe lebt in der Überlieferung des Volkes das Gedächtnis an seine guten und schlimmen Genien fort. Denn ohne Zweifel gehörten die drei Jungfrauen ursprünglich der keltischen Welt an, indem dieselben vom Rheine bis hinab zur Donau und hinauf bis in die Alpen als einheimisch erscheinen. Während der römisch-gallischen Zeit ging ihre Verwandlung vor. Das Christenvolk dieser Länder erblickte in ihnen christliche Nothelferinnen, zu denen es, besonders in den Tagen der Pest, scharenweise zu wallfahren pflegte." So Jos. Bader in dem Artikel über das Frauenstift Güntersthal, dem für die Zuweisung dieser drei Jungfrauen ins vorchristliche Heidentum und ihre Umtaufe zu Heiligen der Kirche die Verantwortung überlassen werden muß. Die „drei Schwestern", „drei Jungfrauen", spielen freilich in der deutschen Volkssage eine große Rolle und ihre Ableitung aus den Schicksals-Nornen der heimischen Mythologie hat jedenfalls viel für sich. (Darüber die Belege bei Panzer Bayr. Sagen Band I und II.) Übrigens ist an den meisten Orten die Zugehörigkeit dieser Legende an die von der hl. Ursula und ihren „eilftausend Jungfrauen" schon ausgesprochen. Wie in dem Kirchlein zu Adelheim, so war die erste der drei Jungfrauen auch im Kloster Andechs nicht unbekannt; eine Kronika von 1572 verzeichnet unter den Klosterschätzen auch: „item hayltumb von sant Ainbetten." (Panzer I S. 34.)

Die zwei wichtigsten Punkte, an denen die Erinnerung an die erwähnte Trias von Jungfrauen festgehalten, ja entschiedener als anderen Orten eingegründet wurde, sind Worms und Straßburg; in diesen beiden Städten wird ihre

Grabesruhe behauptet. Das Münster zu Worms besitzt in seinen Räumen (Anna-Kapelle) ihren Gedenkstein, der erstlich in der zerstörten uralten Kirche des ehemaligen Berg-Klosters war. Als Grabstein, wie er bezeichnet wird, ihn zu nehmen, geht nicht gut an; seine Form berechtigt nicht hierzu. Von diesem Werke ist in den „Kunstdenkmälern des Großherzogtums Hessen" Kreis Worms S. 193 eine Abbildung gegeben, welches es als gotisches Steinrelief des ersten Drittels vom XV. Säkulum erkennen läßt. Unter einer Krönung von drei geschweiften Spitzbogen stehen die drei Jungfrauen, Kronen auf den Häuptern, Buch und Palmenzweige in den Händen; Nimben bezeichnen sie als Heilige, und ihre Namen: S. Embede, s. Warbede, s. Wilbede, in gotischen Minuskeln über und unter dem Bildfelde, erklären die Darstellung vollkommen. „Die Fama des Jahrhunderts berichtet, daß dieses Monument den 3 Töchtern eines burgundischen Frankenkönigs geweiht gewesen, die in die Hände der grausamen Hunnen gefallen und wegen ihres unerschütterlichen Glaubens an den Erlöser zu Tode gemartert worden wären." (Panzer I S. 206.)

Nun erübrigt uns noch Straßburg vorzunehmen mit seinem Anspruche, dieser hl. Jungfrauen rechte Stätte zu sein. Professor F. F. Leitschuh hat im betreffenden Bändchen von Seemanns „Berühmten Kunststätten" No. 18 das große Publikum neuerdings aufmerksam gemacht auf diese Straßburger Merkwürdigkeit in der ältesten hiesiger Kirchen, in Alt S. Peter. Mit der Untersuchung dieser Angelegenheit haben sich schon die Verfasser der berühmten Bollandisten-Acta Sanctorum befaßt und bringen ihre Forschungen hierüber im V. Septemberband S. 315 zum 16. desselben Monats. Recht bezeichnend ist's, was vorausbemerkt wird, daß in vielen der ältesten Martyrologien von der hl. Jungfrau Eimbetta allein die Rede ist für das „territorium Argentoratense", wofür als wahrscheinlicher Grund die Aufbewahrung der Reliquien Einbettas bei den Karthäusern in Molsheim angeführt wird. Hermann Crombach, der 1647 die Ursulalegende behandelte, bringt auch über diese drei Mitglieder der Ursulaschar eine Legende, daß sie auf dem Rückwege der Heiligen von Rom in Straßburg zurückgelassen worden seien, um eine Kollegin, welche am Fieber erkrankt war, die hl. Aurelia, zu pflegen. Auch nach dem Tode der hl. Aurelia seien sie hier verblieben und verstorben. Die Verehrung, welche sie erfuhren, hat besonders veranlaßt die Auffindung ihrer Reliquien 1460 zum erstenmal und wieder 1646 durch den damaligen Dekan der Kirche Bischof Gabriel Haug. Erst ruhten ihre Leiber in einer 1489 durch den Chorherrn Heinrich von Kirchberg errichteten besonderen Kapelle; Dekan Ludwig Geiger übertrug 1752 die Reliquien zum Hochaltare des Kirchenteiles, welcher dem katholischen Kultus zugestanden blieb. Wie dieser Kirchenvorsteher es beurkundete, sind diese Überreste der hl. Jungfrauen jetzt geborgen „in cista quercea inclusa, triplici sera clausa, in medio summi altaris prope sepulchrum altaris."

Die volkstümliche freundliche Ursulalegende, welche so vielen gemütsvollen Kunstwerken des Mittelalters das Dasein verschafft hat, brachte auch für diese vereinzelten Mitglieder der verehrten Jungfrauenschar manch hübsche Kunstblüte zum Aufsprossen an entlegener und unvermuteter Stelle.

Graz. Johann Graus.

Nachschrift. Die Vermittlung der verehrlichen Redaktion dieser Blätter verschaffte meiner Arbeit einen Beitrag aus der Feder des Herrn Professors Dr. Klinkenberg, den ich gleich hier anzuschließen mir erlaube als eine von den obigen Ausführungen einigermaßen abweichende Anschauung über die Entstehung der volkstümlichen Jungfrauenlegende.

Die unter dem gemeinsamen Namen der hl. Jungfrauen oder Schwestern, den besondern Namen Einbetta, Warbetta und Wilbetta, auch Fides, Spes und Caritas, in Franken, Bayern, Tirol, im Elsaß und am Rhein verehrten drei hl. Jungfrauen geben sich deutlich als die in den christlichen Anschauungskreis verpflanzten drei keltisch-römischen Matres oder Matronae zu erkennen, mit denen sich bereits in spätrömischer Zeit die drei deutschen Schicksalsschwestern (Nornen) vermischt haben. In seiner Dekretensammlung wirft Bischof Burkhard von Worms († 1024) — derjenigen Stadt, welche in der Verehrung der genannten Heiligen eine Hauptrolle spielt — u. a. die Bußfrage auf: „Hast du es so gemacht, wie es zu gewissen Zeiten des Jahres Frauen zu machen pflegen, daß du in deinem Hause einen Tisch decktest und Speise und Trank nebst drei Messern auf denselben stelltest, damit, wenn jene drei Schwestern kommen, die die Vorzeit und die alte Torheit Parzen genannt hat, an demselben sich erquicken könnten, und hast du dem gütigen Gott seine Macht und seinen Namen genommen und ihn dem Teufel übergeben, so zwar, daß du glaubtest, jene Schwestern könnten dir jetzt oder in Zukunft Nutzen bringen?" (Decreta, Coloniae 1548, p. 198 d; vergl. Grimm-Meyer, Deutsche Mythologie III[4], S. 409). Unweit Worms, in Wies-Oppenheim, fand sich 1883 eine Weihinschrift an die Parzen, Gottheiten, die mit den keltischen Matronen in engster Beziehung stehen, ja auf einer Inschrift in Carlisle in England geradezu als Matres

Parcae bezeichnet werden (Ihm, Mutter- oder Matronenkultus, Nr. 524 und 371, = Bonner Jahrbücher 83, S. 180 und 160). Besonders stark verbreitet ist der Kult der drei hl. Jungfrauen im Lande an der Erft und Rur, dem alten Ubierland, wo auch der Matronenkult nach den zahlreichen Denkmälerfunden äußerst beliebt war. Wir finden hier den Kult in Bettenhoven. Bürgermeisterei Rödingen, auf dem Swisterbergen bei Weilerswist, in Frauweiler, Bürgermeisterei Bedburg, in Thum bei Nideggen, in Sistig bei Urft, in Frauenrath bei Adenhoven und in Ligneuville bei Malmedy. Bemerkenswert ist, daß bei einzelnen dieser Orte sich auch Matronensteine gefunden haben, und daß andere durch ihren Namen auf den Kult hinweisen. In Bettenhoven fand sich bei der Abtragung des alten Hauptaltares der Pfarrkirche ein Bleisiegel, das auf der Vorderseite den Bischof Pilgrim von Cöln (1021—1036), auf der Rückseite drei durch Beischriften als Fides, Spes, Caritas bezeichnete weibliche Gestalten darstellt; die Umschrift dieser Kehrseite lautet: „Sancta Coloniensis religio" — ein Beweis dafür, daß Erzbischof Pilgrim von Cöln für die Verchristlichung des heidnischen Schwestern-Kultes tätig gewesen ist (Bonner Jahrbücher 52, S. 117). Auch die ursprüngliche Mutternatur der drei hl. Schwestern schimmert noch in dem Umstande durch, daß letztere vielerorts zur Erlangung von Kindersegen, in Geburtsnöten und bei Kinderkrankheiten angerufen werden. Auf letzteres beziehen sich die volkstümlichen Namen, die sie in Frauenrath und Thum führen: Krischmerge, Pelmerge und Schwellmerge. Zugleich aber mahnen diese Namen an die Form, welche der Kult der Matronen in christlicher Zeit in Frankreich angenommen hat, wo sie als die drei hl. Marien, d. h. als jene hl. Frauen verehrt wurden, die am Ostermorgen zum Grabe des Heilandes pilgerten (Ihm a. a. O. S. 74). Auch hierzulande ist stellenweise der Haupttag für die Verehrung der hhl. Fides, Spes und Caritas der Ostermontag.

Unsere Künstler und das öffentliche Leben.

„Auch die Schätze der alten Weisen, die sie in ihre Schriften niedergelegt haben, durchsuche ich gemeinschaftlich mit meinen Freunden, und wenn wir etwas Gutes finden, so nehmen wir es in uns auf, und achten es für einen großen Gewinn, wenn wir einander nützlich werden.

(Xenophon, Memorab. I. 6,14.)

I.



Unter dieser Überschrift fanden wir unter dem 9. Januar dieses Jahres in der „Düsseldorfer Zeitung" einen Artikel, welcher direkt und indirekt tief in das innere und äußere Kunstleben der Düsseldorfer Schule eingriff. Dieser Weckruf schloß mit der Aufforderung, besagte Erörterung doch nicht unbeachtet zu lassen, vielmehr daraus Anlaß zu einem kunstfördernden Austausche zu nehmen. — Unabhängig von diesem Artikel folgte alsdann unter dem 10. desselben Monates in den hier ebenfalls erscheinenden „Neuesten Nachrichten" eine längere Besprechung unter der Aufschrift: „Die Chemie als Retterin der Malerei", welche sowohl durch ihre Mahnungen Beachtung, als auch durch ihre Irrtümer — in die bei solch rein-fachmännischen Fragen der Nichtfachmännischgebildete nur zu leicht verfällt — Berichtigung erheischt. — Da nun fast gleichzeitig mit diesen Artikeln das 14. Heft des XXII. Jahrganges der „Technischen Mitteilungen für Malerei" — offizielles Organ der „Deutschen Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren" — (mit dem Datum des 15 Januar 1906) — eine nach den verschiedensten Seiten hin anregende Studie von Dr. A. Eibner[1]) brachte, die deutlich in und zwischen den Zeilen die Notwendigkeit recht gründlicher und dazu baldiger Abhülfe vor Augen stellt, so kann es doch nicht mehr zweifelhaft sein, daß irgendwo der Schuh bedenklich drückt.

So verschieden auch die Auffassungen oben gedachter Betrachtungen oder Weckrufe sein mögen, so gipfeln sie doch schließlich in der längst anerkannten Tatsache, daß die Werke unserer Tage mit jenen der voraufgegangenen Jahrhunderte nicht zu vergleichen sind; und hierfür treten zwei Momente in den Vordergrund: die Schulung, die Erwerbung des erforderlichen Wissens und die für den künstlerischen und handwerksmäßigen Teil benötigte Kenntnis der Mittel. — Die hier und dort unterlaufenen irrigen Ansichten ändern daran nichts, denn diese erklären sich leicht aus der Laienstellung der Referenten; besteht doch ein wesentlicher Unterschied zwischen einem noch so hervorragenden Fachlehrer und einem mit dem erforderlichen Rüstzeug wohl ausgestatteten Künstler und Forscher.

Betrachten wir ohne Rücksicht auf die Schule so ganz im allgemeinen die Werke der alten Meister, dann überrascht uns in deren Ölbildern zunächst die nirgendwo gestörte, die uns so anmutende und wohltuende, die innere

[1]) „Die Öl- und Temperamalerei in historisch-naturwissenschaftlicher Betrachtung."

Ruhe begünstigende Harmonie,[2]) die sich dazu mit einer durch die Umgebung gar nicht zu vernichtenden dekorativen Wirkung[3]) verbunden zeigt. Das, was wir Technik nennen, tritt dabei gar nicht in die Erscheinung, denn alles scheint wie selbstverständlich dem Willen des Künstlers gleichsam mühelos gefolgt zu sein; dies setzt aber ein allen Forderungen genügendes, mithin ein vollkommenes Malmaterial voraus; weit mehr aber noch bestätigen dies die Frische der Lichtwirkung und die wie unter einer geheimnisvoll verborgen wirkenden Leuchtkraft sich aufhellenden klaren Tiefen. Betrachten wir dazu die Unverletztheit der den Wandel der Jahrhunderte nicht entfernst verratenden Werke, dann fehlt es uns nicht an Momenten, wo wir getrost mit einer den Erfolg sichernden Forschung einsetzen können. Ein flüchtiger Rückblick auf einige wenige, für die Kunst gleichsam zu Marksteinen gewordene Meister, die ihren Schulen tief ihr geistiges Gepräge aufgedrückt, wird uns über den zu nehmenden Weg nicht mehr in Zweifel lassen. — Nennen wir Raphael und Leonardo — van Eyck und Dürer — Rubens und Sir Joshua Reynolds.

Wo sollen wir bei dem Erstgenannten aber beginnen, wo aufhören?! — Wie die Durchgeistigung der Raphaelischen Werke von einer hohen Bildung des Künstlers zeugt, so zeigt uns die Vollkommenheit der bis auf diese Stunde erhaltenen Werke den Meister im Besitze aller nur denkbaren technischen Forderungen; und dieses hohe Ziel fand Raphael lediglich auf dem Wege zweckentsprechender, durch die Wiederbelebung der alten Traditionen gesicherten Schulung! Einen Einblick in den Werdegang des Urbinaten erhalten wir durch des weisen Sirach Wort, wo er (39,1) anhebt: „Der Weise forschet nach der Weisheit aller Alten", . . . und fortfahrend tiefer dringt in die Weise dieser Forschung, indem er sagt (ebend. 3): „Er forschet nach den Geheimnissen der Sprüche und weilet bei den Verborgenheiten der Gleichnisse." Darum war's kein Wunder, daß sich bei Raphael, dem Baumeister von St. Peter und dem Schöpfer der Disputa und der Schule von Athen das Wort Salomonis bewährte: „Wer mit Weisen umgeht, wird weise" (Spr. 13,20); und so ward an ihm die Prophezie erfüllt: „Der Weise erwirbt sich unter seinem Volke Ehre: und sein Name wird ewig leben!" (Sir. 37,29.) — An diese Weise der Schulung, die wir bei näherer Durchforschung als uraltes Erbe zurückerkennen, erinnert auch jener Satz Adolf Rosenbergs,[4]) der in seiner Darstellung von Raphaels Künstlerlaufbahn eines unmittelbar nach des Meisters Tode geschriebenen Briefes gedenkt, worin es heißt, daß die Gelehrten am meisten seinen Tod beklagen würden. Nicht weniger wertvoll bleibt für uns jener Satz Hermann Grimms, womit der erwähnte Autor seine Abhandlung schließt: „Die Kenntnis

[2]) In dem nachstehend angeführten Werke von Cremer findet sich S. 250 zum Vergleiche mit Werken der neueren Kunst ein Hinweis auf die Werke der altkölnischen Schule im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln; es heißt dort: „. . . . in den Sälen der Alten, trotz seltsam wechselnder Bildgrößen, eine einheitliche, ruhige Wirkung, bei entzückender Farbe voll Licht und Fülle des Tones. Hier breitet sich ohne jede Störung eine wohltuende Harmonie über die langen, hellbeleuchteten Wandflächen, und wie in dem Hauptsaale, so herrscht auch in den kleinen, mehr dämmerigen Sälen, sowohl in dem, durch den wir eintreten, als auch in jenem Abschlußsaale, wo wir die ältesten Werke jener alt-kölnischen Meister-Periode in wahrhaft köstlichen Perlen vereinigt finden, jene satte, ruhige Pracht und jener köstliche Schmelz in der Färbung, die, wenngleich mit des Emails Glanz und Klarheit wetteifernd, sich dennoch voll Milde und Weichheit zeigt. Hier ermüdet man sich nicht mit Sehen und überlegt kritisch das Schöne zu empfinden, hier läßt man gleichsam unbewußt mit wahrer, innerer Freude das Schöne auf sich einwirken und genießt es ohne sich zu ersättigen."

[3]) In den „Untersuchungen über den Beginn der Ölmalerei" — ein Versuch zur Wiedergewinnung der älteren und ältesten Ölmaltechniken — von Franz Gerh. Cremer (Düsseldorf 1899) heißt es S. 249: „. . . . Treten wir in einen der großen Säle unserer heutigen römischen Großen, etwa in jenen des Fürsten Doria-Pamphili auf dem Corso oder in den des Fürsten Colonna auf der Piazza gleichen Namens, und vergegenwärtigen wir uns, wenn wir über den mit Porphyrplatten oder seltenen Marmorarten belegten Estrich schreiten, wie sich zu diesen uns umgebenden antiken Statuen, den reichen architektonischen Wanddekorationen und kostbaren Fensterbehängen, den Pracht-Prunktischen aus vergoldetem Schnitzwerk oder Bronze mit Platten von orientalischem Alabaster oder Halbedelsteinen nicht unähnlichen Marmors — wie sich zu allem diesem wohl unsere neueren Bilder ausnehmen möchten! Wie der Augenschein lehrt, werden ein Rogier van der Weyden, selbst ein Breughel oder irgend ein Meister dieser Schulen so wenig wie ein Italiener des Cinquecento von dieser Umgebung berührt. Weder die Größe des Raumes noch die berückende Beleuchtung, welche das Auge fesseln oder gar zu beirren drohen, lassen die Genannten aus der Gesamtharmonie heraustreten, oder beeinträchtigen dieselben auch nur in ihrer Eigenart . . ."

[4]) »Raffael, sein Leben und seine Kunst (Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlagsanstalt 1904) S. XXXII.

Raphaels, der Besitz seiner Werke ist zu einem Elemente geworden, auf dem die menschliche Bildung überhaupt beruht. Die Menschen greifen danach als nach etwas, das zu ihrem Wohlsein unentbehrlich ist." — So wurde der Meister der „Sistina" also das, was schon Horaz[5]) vom Künstler und Dichter verlangt: „ein Erzieher der Menschheit."

Daher bleibt das Ziel aller Schulung für Lehrende und Lernende in der Kunst: für das Höchste zu befähigen, aber auch das Höchste zu erstreben! auf daß sich mit der Freude am Schönen der Sinn für das Gute stärke und edle Sitte fördere, damit sich des Allwaltenden Absicht erfülle und sich Fürsten und Volk zum Ruhm des Vaterlandes nur in Tugendverherrlichung, doch nie abseits von der Klugheit sicherem Pfad finden lassen. Dies hehre Ziel drückt Lucian[6]) in dem kurzen Worte aus: „Denn auch die Werke der Kunst sind Geschenke der Götter."

Wenden wir uns Leonardo da Vinci zu, dann charakterisiert sich dessen Auffassung von des Künstlers Schulung sofort in der Überschrift des ersten Abschnittes des ersten Teiles des ersten Bandes „Von der Malerei",[7]) die da lautet: „Ob die Malerei Wissenschaft ist oder nicht", wo er alsogleich mit der Lehre der Geometrie und von deren Beginn: dem Punkte, ausgeht, und dann gegen Schluß besagten Abschnittes bemerkt: „Keine menschliche Forschung kann man wahre Wissenschaft heißen, wenn sie ihren Weg nicht durch die mathematische Darlegung und Beweisführung hin nimmt." — Diese Anschauung, wiederum ererbtes Erbe, dankte Leonardo seinen Lehrern, welche dann wie für ihn, so auch für seine Gefolgschaft erneut Ziel und Richtung bestimmte; wozu sie in ihrer Durchführung befähigte, zeigt sein nie wieder erreichtes Werk: das Abendmahl. In dieser erhabenen Schöpfung feiert die mathematische Wissenschaft in ihrer künstlerischen Verwendung den höchsten und schönsten Triumph, da es gleichsam eine lebendig gewordene, beseelte Geometrie genannt zu werden verdient. In geistvoller Weise umschreibt dies Burckhardt[8]) kurz mit den Worten: „Das aber ist das Göttliche an diesem Werke, daß das auf alle Weise Bedingte als ein völlig Unbedingtes und Notwendiges erscheint." Eine weitere Erklärung hierzu, die vielleicht mancher bei der heutigen, für den Künstler durchaus unzureichenden Schulung wünscht, gibt uns Plato in dem trefflichen Worte: „Das Studium der Mathematik reiniget und belebet das Organ der Seele" wie in jenem: „Die Gottheit operiert stets mathematisch",[9]) wozu weiterhin, wie in jedem das höhere Leben berührenden Falle, die heilige Schrift in den erhabensten und lichtvollsten Darstellungen den erforderlichen Aufschluß gibt.

Die Notwendigkeit einer ausreichenden wissenschaftlichen Bildung drückt Leonardo dann auch auf das Bestimmteste im § 80 des II. Teiles oben genannten Werkes aus, wo er vom Irrtum derer[10]) spricht, welche die Praxis üben ohne die Wissenschaft, und dann sagt: „Diejenigen, welche sich in Praxis ohne Wissenschaft verlieben, sind wie Schiffer, die ohne Steuerruder oder Kompaß zu Schiffe gehen, sie sind nie sicher, wohin sie gehen." Wie er aber mit der Kenntnis und dem Eifer eines wahren Lehrers und Künstlers alle seine Schätze vor uns aufgetan, welche die Praxis und die Theorie ihm gegeben, die sie ihm gewissermaßen zu weiterem Ausbaue anvertraut, so mahnt

[5]) Er nennt sie „Tempelhüter der Tugend" — Aedituos virtutis — Epist. I, lib II, V. 230 „Ad Augustum." — Diese Stelle zu ergänzen und um zu zeigen, wie man auch in Griechenland gedacht hat, mag noch an ein Wort des durch ehrenhafte Gesinnung, Rechtlichkeit und Charakterfestigkeit ebenso hervorragenden, wie von allem Volke geschätzten Atheners Lykurgos (geb. Ol. 96 [396—393] erinnert sein: „. . . . indem sie nachahmend das menschliche Leben darstellen, wählen sie die edelsten Taten aus, und üben durch ihre Sprache und ihre Darstellung auf das Herz der Menschen bestimmenden Einfluß." (Lykurg. orat. contr. Leocr. cap. 26.)

[6]) Der Cyniker. Abschn. 5 (Lyicnus).

[7]) Nach dem Codex Vaticanus (Urbinas), herausgegeben, übersetzt und erläutert von Heinrich Ludwig in 3 Bänden. (Wien 1882.)

[8]) Cicerone II. 2, 672. Dr. Erich Frantz erinnert im II. Bande seiner »Geschichte der christlichen Malerei«, S. 651, an ein Wort Lanzi's, der dieses unvergleichliche Werk treffend „ein Kompendium aller Studien und Schriften Leonardos" heißt.

[9]) M. s. bei Plutarch, »Moralische Schriften« II. B. VIII, 2. Frage: „In welchem Sinne sagt Platon, Gott treibe immer Geometrie?"

[10]) Ebendort spricht er sich Absch. 54 vielleicht noch deutlicher aus, wo er von „der Weise des Studierens" (Del modo del studiare) handelt. Er sagt: „Studiere zuerst die Wissenschaft und dann verfolge die Praxis, die aus selbiger Wissenschaft hervorgeht." — Die große Bedeutung dieses so schlichten Rates wird dann erst voll und ganz gewürdigt werden, wenn ich die mit der Technik zurückgefundenen Lehrmethoden der alten Schulen veröffentlicht habe. (D. V.)

er durch die Werke der Kunst zu höherer Auffassung des Lebens zu begeistern. Denn gegen Ende des 19. Abschnittes des I. Teiles seines Buches von der Malerei ist selbst zu lesen: „Wir können wegen der Kunst Enkel Gottes genannt werden." — Von der rein-technischen Seite des Meisters Ölbilder betrachtet, gilt von ihm, was auch von den anderen zu sagen ist: was er wollte, konnte er!

Da nun die genannten Meister gleichsam typisch für die anderen alle geworden sind, so könnten wir uns bei van Eyck und Dürer eigentlich auf wenige Hinweise beschränken, wenn nicht durch eben diese Männer wesentlich neue, die Forschung nach der alten Schulung begünstigende Momente in die Untersuchung getragen würden.

Um das Jahr 1456 schrieb Bartholomäus Facius[11]) sein Buch „de Viris illustribus" und sagt darin, daß Johann van Eyck von früher Jugend an eine treffliche Erziehung genossen und daß seine hervorragenden geistigen Anlagen auf das vielseitigste ausgebildet worden seien. Er hebt dann rühmend seine große Kenntnis in der Geometrie hervor, preist ihn wegen seines fleißigen Studiums der Werke des Plinius und anderer alter Schriftsteller, und berichtet des weiteren, daß er in der Chemie auf der Höhe seiner Zeit gestanden, und daß er in der damals viel betriebenen Destillierkunst reiche Erfahrungen besessen und auf allen diesen Gebieten ein reger Forscher gewesen und geblieben sei.[12]) Dieses Wenige umfaßt für uns den Inhalt eines ganzen Werkes: die Lehre der antiken Kunstschule und Künstlerwerkstätte, deren Traditionen nie ganz verschwunden waren! (Forts. folgt.)

Düsseldorf. Franz Gerh. Cremer.

[11]) Man sehe dazu: „Über Hubert und Johann van Eyck." Von Dr. Gustav Friedrich Waagen. (Breslau 1822), S. 102 u. w. Ferner: „Johann van Eyck und seine Nachfolger." Von Johanna Schopenhauer. (Frankfurt am Main 1822) Bd. I, S. 20 u. w.

[12]) Dies ersehen wir auch aus einer Bemerkung von Carel van Mander, wo es in der Lebensbeschreibung der Brüder Johann und Hubert van Eyck von ersterem heißt: „Hy was oock een wijs geleert Man, seer versierlijck, en vindigh in verscheyden dinghen der Consten . . . ." — (Nach der Ausgabe von 1617 durch Hanns Floerke, München und Leipzig 1906, S. 24.)

Bücherschau.

Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. Von denselben sind buchweise längst erschienen: Raffael, Rembrandt I, Tizian, Dürer, Rubens, Velasquez, Michelangelo, über die hier einzeln berichtet wurde. — Sie werden, wie den Lesern bekannt, auch lieferungsweise ausgegeben, um Anschaffung und Gebrauch zu erleichtern. — Die I. Serie (70 Lief. à 50 Pf.) soll die ersten fünf Meister umfassen, von denen Raffael und Rubens in Lief. I—XXX bereits vorlagen, nunmehr auch Rembrandt zu erscheinen begann, um noch vor dem 16. Juli, als dem dreihundertsten Geburtstage des Meisters, abgeschlossen zu werden. — Von seinen 565 Gemälden (1627—1643) sind an 300 bereits wiedergegeben mit der Erläuterung, die der verstorbene Adolf Rosenberg in der Einleitung ihnen hat angedeihen lassen. Daß diese Reproduktion des ganzen Gemäldeschatzes das Verständnis für den großen Niederländer, der auch in Deutschland schon lange und namentlich gegenwärtig im Vordergrunde der Betrachtung und Wertschätzung steht, durchaus zu fördern geeignet ist, bedarf keiner Versicherung. Inhalt, Form, Preis des Werkes empfehlen dessen Anschaffung. — Inzwischen ist rechtzeitig als „Klassiker der Kunst" VIII. Band, Rembrandt II, erschienen: Des Meisters Radierungen in 402 Abbildungen, herausgegeben von Hans Wolfgang Singer (Preis geb. Mk. 8); fast noch mehr geeignet, den Meister zu kennzeichnen und in seiner ganzen Bedeutung darzustellen. Die autotypische Wiedergabe geht bis an die Grenze ihrer Leistungsfähigkeit, und Singer nimmt es sehr ernst sowohl mit der Hervorhebung der Eigenschaften, in denen die Größe gerade der Radierungen besteht, als mit der Markierung der für ihre Echtheit maßgebenden Grundsätze. Aus ihnen ergibt sich eine beschränkte Auswahl, die sich auf 147 vom Verfasser als echt bezeichnete, auf 75 für zweifelhaft erklärte, auf 174 zurückgewiesene Blätter bezieht. — Gern folgt man dem Verfasser in die kritischen Gänge seiner stellenweise gründlichen Untersuchungen, die aber wegen zuweilen übertriebener Schärfe und mangelhafter Konsequenz nicht immer überzeugen. —

Der demselben Verlage entstammende Rembrandt-Almanach (Preis 1 Mk.) beginnt mit einem Kalendarium für 1906 und 1907, enthält 2 ordentliche Farbendrucke und 19 gute Autotypien, die mehrere der 10 Aufsätze illustrieren. Aus ihnen mögen hervorgehoben werden Muther's äußerst lebendige Biographie; des Malers Veth geistvolle Abwägung von „Rembrandts Tragweite"; Heycks' Studie über „Rembrandt und seine Zeit", reich an treffenden Bemerkungen, aber auch nicht frei von (konfessionell) einseitigen Anschauungen; Lichtwark's sehr ansprechende Beschreibung von „Rembrandts Haus". Das Ganze eine interessante Zusammenstellung für ungemein wenig Geld. Sch.





Neues Flügelgemälde als Gedenktafel bei einem Familienfeste.

Abhandlungen

Ein neues Flügelgemälde als Gedenktafel bei einem Familienfeste.

Mit Abbildung (Tafel IV).

Besondere Gedenktage, im engeren Kreise der Familie, oder in dem weiteren von Gesellschaften zu Feierlichkeiten Anlaß gebend, die nicht auf einen vorübergehenden Akt sich beschränken, sondern dauernd festgelegt werden sollen, bereiten in der Regel eine große Verlegenheit hinsichtlich des Festgeschenkes. Wird es in der Eile zusammengesucht, so erweckt es kaum je rechte Befriedigung, denn wenn ihm auch der künstlerische Stempel nicht ganz fehlen sollte, dann sicher das persönliche Motiv, für das eine hinzugefügte Inschrift nicht ausreicht. Und wenn auch für ein persönlich zu gestaltendes Geschenk die Mittel aufgeboten werden, dann ist in der Regel die Eile, und nicht nur diese, das Hindernis für die Gewinnung des zutreffenden Gedankens, noch mehr für dessen künstlerische Formulierung, falls überhaupt für die Ausführung die geeignete Kraft zur Hand sein sollte.

Es kann daher die Tatsache nicht auffallen, daß so viele Feste, namentlich Jubiläen in größerem Stil heutzutage gefeiert, so viele kostbare Weihegaben dafür beschafft werden, so selten diese nach Inhalt und Form der Idee des Festes, der Bedeutung des Tages den auf die Dauer befriedigenden Ausdruck geben, mögen sie in Wand- oder Tafelschmuck, in Aufsätzen oder Kassetten bestehen.

Glücklicher waren auf diesem Gebiete die Verhältnisse in den früheren Jahrhunderten, die bei solchen Anlässen leicht die geschulte Hand des Malers, Graveurs oder Bildhauers in Bewegung setzen konnten, sei es, daß monumentale Leistungen beabsichtigt waren, oder es bei bescheideneren Ansprüchen verblieb.

Wo die religiösen Interessen, die bei manchen Familienfesten auch heute noch vorwiegen, in den Vordergrund traten, waren es vorzugsweise die Flügelgemälde, die dem festlichen Gedanken Ausdruck liehen, indem das Mittelbild das religiöse Thema in einer passenden, zumeist biblischen Szene behandelte, auf den Flügeln die gefeierten Personen dargestellt wurden, mit Vorliebe als Donatoren zu den Füßen ihrer heiligen Patrone knieend.

Wie viele solcher Familienbilder haben sich namentlich aus den letzten Jahrzehnten des Mittelalters und aus den beiden folgenden Jahrhunderten erhalten, manche mit den Reihen der Kinder und der Söhne bezw. Schwiegersöhne, unter der Führung des von seinem Namenspatron beschützten Vaters, der Töchter bezw. Schwiegertöchter, unter der Leitung der von ihrer Namenspatronin beschirmten Mutter, wobei die verstorbenen Mitglieder gern mit einem Kreuzchen bezeichnet wurden. Diese schöne Sitte, deren zahllose Denkmäler nur ausnahmsweise in den Stifterfamilien, öfters in den Kirchen verblieben, zumeist in die Museen geflüchtet sind, ist seit mehr als einem Jahrhundert fast ganz außer Übung gekommen.

Umsomehr mag ein Versuch, sie neu zu beleben, die Aufmerksamkeit verdienen, für den von einer kinderreichen holländischen Familie bei Gelegenheit der goldenen Hochzeit die Hand des Meisters Wilhelm Mengelberg in Anspruch genommen wurde.

Die hier beigegebene Tafel (135 *cm* hoch, 183 *cm* breit) veranschaulicht diesen Versuch, insoweit bei einem so reich mit Farbe und besonders mit Gold behandelten Gemälde von der Photographie die Wirkung wiedergegeben werden kann.

Das Mittelbild der Darstellung des Sposalizio, der Trauung von Maria und Joseph, mit dem Brustbild des die Hände schützend weithin ausbreitenden Gottvaters und dem von ihm herabgesandten Heiligengeist knüpft in stilistischer Hinsicht, zeichnerisch wie koloristisch, an Gemälde der altkölnischen Schule an, ohne auch nur ein Motiv derselben zu kopieren. Die Komposition ist im ganzen wie im einzelnen durchaus selbständig, nicht nur bezüglich der Mittelgruppe, sondern erst recht hinsichtlich der in verschiedenen Stellungen und Funktionen assistierenden Engel, die zugleich den sofort in die Augen springenden ungemein sinnigen Vorzug haben, in ihren

Gesichtern die jüngsten Enkel der Familie zu bezeichnen, während der Gottvater umgebende Halbkreis die Seelen der bereits heimgegangenen Kinder darstellt. — Der große Teppich verleiht der anmutigen Szene eine besondere Harmonie und Feierlichkeit, die auf den Boden, nach alten Vorbildern, sporadisch gestreuten Blumen passen vortrefflich in diese Stimmung.

Auf den beiden Flügeln sind die Familienglieder übersichtlich gruppiert in andächtiger Verfassung, die in der Haltung wie in den Physiognomien Ausdruck gewinnt; hinter dem Vater der Stammhalter, die drei letzten in der Reihe als Schwiegersöhne. Die Kostüme, obwohl modern, sind ebenfalls der Stimmung ganz angepaßt.

Die beiden Patrone der Eltern: Papst Felix und Diakon Laurentius (der Mutter Laura) sind mehr statuarisch, aber doch aktiv, den Gruppen eingegliedert, als Standfiguren nicht nur den Hintergrund belebend, sondern auch geschickt zum Mittelbilde überleitend. — An den markanten Stellen des letzteren, also an der Tiara des himmlischen Vaters, an den Nimben und Gewandsäumen von Maria und Joseph, kommt die plastische Pastentechnik in sehr dekorativer Weise zur Geltung. — Die punzierten Goldgründe wie des Mittelbildes mit seinem Eichenlaub, der Flügel mit ihren Wein- und Efeuranken sind von ungemein feiner Wirkung, durch ihren milden Glanz zur Feststimmung wesentlich beitragend. Auf der Rückseite der Flügel erscheint in gotischer Goldschrift auf blauem Grund die Chronik der Familie: die Aufzählung sämtlicher Mitglieder, der lebenden wie der abgeschiedenen. Der Rahmen ist rot gestrichen mit vergoldetem Profil und blauer Hohle.

Das hier vorgestellte Flügelgemälde mag den nur von modernen Eindrücken erfüllten Augen anfangs etwas befremdlich erscheinen, aber von dem Standpunkt aus, daß es ein Votiv-, ein Andachtsbild sein soll, wird ihm auch für unsere Tage die Berechtigung nicht beanstandet, zugleich der Vorzug guter Komposition, Zeichnung, Durchführung nicht abgesprochen werden können. — Daß das ganze Mittelbild etwas weich gestimmt, wie eine Art von Vision erscheint, dürfte seinem Zwecke durchaus entsprechen, die harmonisch fließende Gewandung diesen Charakter bestätigen, wie der Engelkranz unten und oben. — Daß die Flügelgruppen, obwohl ihre Gesichter offenbar auf photographischen Aufnahmen beruhen, durch die Art der Zusammenstellung, durch die etwa dunkle Tönung, durch die Identität des punzierten Goldgrundes, zum Mittelbilde passen, mithin alles symphonisch zusammenklingt, wird nicht verkannt werden können. — Freilich würden die modernen Maler die Figuren in Stellung und Ausdruck freier behandeln und dadurch die Abrundung steigern, aber nur wenigen dürfte es gelingen, selbst bei sorgsamster Ausführung, die Einheitlichkeit zu erreichen, die Hauptvoraussetzung für den Gesamteffekt. Schnütgen.

Zur Entstehungsgeschichte der Sixtinischen Wandfresken.

(Mit 4 Abbildungen.)

I.



Die Baugeschichte der weltberühmten Sixtinischen Kapelle ist für uns merkwürdigerweise in ein undurchdringliches Dunkel gehüllt. Im Mai 1473 war die alte Palastkapelle noch in Gebrauch. Ein 1477 verfaßtes Lobgedicht auf Sixtus IV. (bei Pastor, Päpste II, S. 689 Anm. 2, 3. und 4. Auflage 1904) verrät uns, daß der Papst eben „intra divi sacra ipsa palatia Petri" ein „pulchrum praestansque sacellum" baute, und es schmeichelt dem großen Rovere, daß er in dem neuen Heiligtum, wenn es einmal nach den Plänen seines erleuchteten und hochsinnigen Gründers vollendet und ausgeschmückt sei, sich ein Denkmal ohnegleichen gesetzt habe. Aus diesen beiden Tatsachen schließt man, daß der Bau in dem durch kirchliche Denkmäler aller Art ausgezeichneten Jubiläumsjahr 1475 begonnen wurde. Am Feste Mariä Himmelfahrt (15. August) 1483 wurde die Sixtina der in den Himmel aufgenommenen Gottesmutter geweiht.[1]) Das ist alles, was wir wissen.

Betreffs der herrlichen und tiefsinnigen Freskomalereien, womit Sixtus das neue Gottes-

[1]) Es war dies freilich keine feierliche Kirchenweihe. Eine solche fand bei der Sixtinischen Kapelle, einem Privatoratorium, für welches eine bloße Segnung genügte, wohl überhaupt nicht statt. Wenigstens erwähnt Jacob von Volterra, welcher den Gottesdienst vom 15. August 1483 ziemlich ausführlich bespricht

haus durch die berühmtesten Künstler seiner Zeit ausschmücken ließ, sind wir etwas besser bestellt. Es haben sich wenigstens zwei bezügliche Urkunden erhalten. Am 27. Oktober 1481 überträgt der vermutliche Erbauer der Kapelle, der Florentiner Architekt Giovannino de' Dolci, als „commissarius fabricae palacii apostolici" den Malern Rosselli, Botticelli, Ghirlandajo und Perugino die Ausführung von 10 Historienbildern, und am 17. Januar 1482 setzt eine Schätzungskommission das Honorar für 4 fertige Historien fest. — Es will hier der Versuch gemacht werden, aus den beiden Urkunden in Verbindung mit vorsichtigen Kombinationen die Entstehungsgeschichte der Sixtinischen Wandfresken in ihren Hauptzügen festzustellen.

Die einschlägigen Sätze des Vertrags vom 27. Oktober 1481, der zuerst von seinem Entdecker Gnoli im Archivio stor. dell'Arte VI (p. 128—129) und neuerdings mit mehreren Berichtigungen von Dr. Pogatscher im Anhang der Steinmannschen Monographie (Sixtinische Kapelle I, 633) ediert wurde, lauten:

. . . conducit sive locat (nämlich Dolci den genannten 4 Malern) picturam capelle magne novae dicti palacii apostolici a capite altaris inferius videlicet decem istorias testamenti antiqui et novi cum cortinis inferius ad depingendum bene diligenter et fideliter melius quo poterunt per ipsos et eorum quemlibet et familiares suos prout inceptum est. Et convenerunt ac promiserunt ipsi depictores . . . dictas decem storias cum earum cortinis ut predicitur depingere, et finire hinc ad quintam decimam diem mensis marcii proxime futuri cum precio solution[is] et extimation[is], ad quam seu quod extimabuntur istorie iam facte in dicta capella per eosdem depictores, sub pena quinquaginta ducatorum auri de camera pro quolibet eorum contrafaciente, quam penam sponte sibi imposuerunt etc. Et pro praedictis omnibus et singulis ipsi depictores obligarunt se et omnia eorum et cuiuslibet ipsorum bona praesentia et futura et quilibet eorum tenetur pro alio contrafaciente et praedicta non observante sive observantibus etc.

(Muratori, Scriptores XXIII, 188 C), von einer feierlichen Weihe kein Wort. Dagegen hebt er ausdrücklich hervor, daß der am 15. August in Anwesenheit des Papstes von den Klerikern der Kapelle gefeierte Gottesdienst der erste war, welcher in der neuen Kapelle gehalten wurde. Daß schon am 9. August 1483 in der Kapelle ein Gottesdienst gehalten worden sei (Pastor, Päpste II, 3. u. 4. Aufl. 1904, S. 689 f.), beruht auf einem Mißverständnis. Der Gottesdienst am 9. August fand „in Aula Pontificiae consueta" statt (Jacob von Volterra a. a. O. 188 B), d. h. wie in den früheren Jahren in der Aula (a. a. O. 177 E, 9. August 1482), womit das Diarium immer den während des Baues im Vatikan eingerichteten gottesdienstlichen Raum bezeichnet.

In der Schätzungsurkunde vom 17. Januar 1482 (Steinmann, Sixtinische Kapelle I, 634, veröffentlicht von Dr. Pogatscher) heißt es von den beiden anwesenden Parteien, dem Kardinalpresbyter Domenico (della Rovere) von S. Clemente als Vertreter des Papstes einer- und den 4 Malern Rosselli, Botticelli, Ghirlandajo und Perugino anderseits, sie hätten sich geeinigt auf den Franziskanerminister Antonius aus Pinerolo, den Kanonikus Bartholomäus de Bollis an St. Peter, die Maler Laurus de S. Johanne aus Padua, Johannes Aloysius aus Mantua und Ladislaus aus Padua und den Meister Giovanni de' Dolci aus Florenz „ad taxandam et judicandam picturam factam in quattuor primis istoriis finitis cum cortinis cornicibus et pontificibus, quae cortine postquam fuerint finite debent iudicari per dictos arbitros ibidem presentes et acceptantes etc. Dann heißt es weiter: Et dicti domini arbitri et arbitratores ac iudices declararunt arbitrarunt et iudicarunt dictos magistros depictores debere habere a sanctitate domini nostri papae pro dictis quattuor istoriis cum dictis cortinis cornicibus et pontificibus videlicet pro qualibet istoria earundem ducatos de camera ducentos quinquaginta . . . pro qualibet istoria . . . . . ."

Die Folgerungen, welche Steinmann (Sixtinische Kapelle I, 187 ff. und durch den ganzen Band) für die Entstehungsgeschichte der Malereien aus den beiden Urkunden zieht, fassen wir in folgende 2 Punkte zusammen:

In den 10 Historien, welche am 27. Oktober 1481 den 4 Malern übertragen werden, haben wir sofort die Summe alles dessen zu erkennen, was es damals in der Kapelle an Freskomalereien überhaupt noch zu leisten gab. Würde es der Papst sonst so eilig gehabt haben mit der Vollendung der 10 Fresken, wenn mit ihnen nicht überhaupt das ganze Heiligtum vollendet gewesen wäre? Würde er jedem kontraktbrüchigen Maler mit der ungeheuren Strafe von 50 Dukaten gedroht haben, wenn er nicht vorgehabt hätte, schon die Fastengottesdienste im Frühjahr 1482 und alle Feiern der Stillen Woche in seiner neuen Kapelle zu begehen? Am 27. Oktober 1481 waren also 6 Historien fertig, ebenso aber auch die dekorativen Malereien an der Decke und zwischen den Fenstern; denn es ist ein Gesetz der Freskotechnik, daß sie ihre Aufgaben oben an der Wand beginnt und unten vollendet.

Welches die 10 am 27. Oktober 1481 noch zu malenden Historien sind, ist aus dem Vertrag nicht zu entnehmen. Steinmann kann aber 6 davon nennen. Das sind die beiden Bilder Signorellis (Abschied Mosis und Kampf um dessen Leichnam), denn von ihm steht urkundlich fest, daß er seine Tätigkeit in Rom erst im letzten Drittel des Jahres 1482 begonnen haben kann, dann Rossellis Durchzug durchs Rote Meer als Verherrlichung des Sieges von Campo Morto (21. August 1482) und Botticellis Wüstenaufenthalt Mosis, wo gleichfalls dieser Sieg durchgreifende Änderungen in der Auswahl der Darstellungen zur Folge hatte, ferner Botticellis Untergang der Rotte Kore als Denkmal des päpstlichen Triumphes über Zamometič, das nicht vor Ende 1482 begonnen worden sein kann, endlich Peruginos Schlüsselübergabe, welche das Bildnis des erst Weihnachten 1482 nach Rom gekommenen neapolitanischen Thronfolgers, des Herzogs Alfons von Kalabrien, enthält. Unter den 6 am 27. Oktober 1481 fertigen Fresken waren die Bilder der Altarwand, welche im Kontrakt durch den Ausdruck „a capite altaris inferius" eigens ausgenommen werden. Von den übrigen 8 Bildern aber wissen wir nicht, welche 4 vollendet und welche 4 noch zu malen waren. Die 6 am 27. Oktober bereits vollendeten, aber noch nicht geschätzten Historien werden am 17. Januar 1482 auf je 250 Dukaten gewertet, wobei jedoch entsprechend den 4 Künstlern nur von 4 Historien die Rede ist. Die 4 Künstler haben den am 27. Oktober 1481 eingegangenen Vertrag keinesfalls eingehalten.

Diesen Aufstellungen gegenüber sei zunächst betont, daß es ein Gesetz der Freskomalerei in dem von Steinmann behaupteten Sinn nicht geben kann, denn sonst hätte ja Michelangelo seine Deckenmalerei überhaupt nicht ausführen können. Unter Sixtus IV. hat Pier Matteo d'Amelia die Decke mit dem goldgestirnten Himmel bemalt. Wann er begann und wann er fertig ward, das wissen wir nicht. Er kann ganz ruhig oben auf seinem Gerüst gemalt haben, während die andern Künstler gleichzeitig unten arbeiteten. Wie für die Decke müssen wir auch dem unbekannten Maler (Pier Matteo d'Amelia oder Fra Diamante oder ein oder mehrere andere?), welcher die Dekorationen der Fensterlünetten und der Gewölbezwickel ausführte, die Zeit von der baulichen Vollendung der Kapelle (etwa 1479 oder 1480) bis Sommer 1483 zur Verfügung stellen. Pier Matteo und der Unbekannte scheiden daher von unserer Untersuchung aus.

Aber auch auf die 4 Wände findet das genannte Gesetz der Freskotechnik keine Anwendung. Denn es hat doch nur für eine und dieselbe Fläche Geltung. Nun sind aber die Wände durch stark vortretende Gesimse in 3 Stockwerke geteilt, in denen sehr wohl gleichzeitig gemalt werden konnte. Steinmann läßt denn auch Perugino und den unfähigen Rosselli schon an den Historien malen, während die begabteren Botticelli und Ghirlandajo durch des Papstes Willen noch zu den Papstfiguren im 3. Stock verbannt sind. Auch werden wohl Gehilfen die Teppiche im untersten Stock ausgeführt haben, während die Meister Perugino, Rosselli, Botticelli, Ghirlandajo, Signorelli die Historien im 2. Stock schufen. Wir sind also für die Entstehungsgeschichte der Wandmalereien lediglich auf die beiden Urkunden angewiesen.

Was können wir nun aus ihnen für die Entstehungsgeschichte folgern? Können wir wirklich nicht herausbringen, welche 10 Historien in dem Vertrag vom 27. Oktober gemeint sind? Der Vertrag bezeichnet sie ja selber: „a capite altaris inferius videlicet decem istorias testamenti antiqui et novi (cum cortinis suis)" überträgt Dolci den 4 Malern = 10 Geschichtsbilder (mit den Teppichen darunter) aus dem Alten und Neuen Testament, am Altaraufsatz beginnend rückwärts. Da der Notar gar nicht für notwendig hält, eigens beizufügen, wieviel es Bilder aus dem Alten und wieviele aus dem Neuen Bunde sind, ist anzunehmen, daß es beiderseits gleich viele sind. Dolci überträgt somit den 4 Malern die ersten 10 Bilder des Zyklus, beginnend über dem Altar rückwärts, also einschließlich Bergpredigt und Gesetzgebung. Davon haben wir auszugehen und daran haben wir unter allen Umständen festzuhalten. Für den Lateiner kann daran, daß diese Auffassung die einzig mögliche ist, kein Zweifel obwalten, mag der Inhalt des Satzes auch dem Kunsthistoriker einiges Kopfzerbrechen verursachen. Nur der Kunsthistoriker kann angesichts der Schwierigkeiten auf die Idee kommen, durch den Ausdruck „a capite altaris inferius" würden die Bilder der Altarwand von dem Kontrakt ausgeschlossen.

Dürfen wir nun in den 10 bezeichneten Historien die Summe alles dessen sehen, was

es am 27. Oktober 1481 in der Kapelle an Historien noch zu malen gab, waren die letzten 6 Historien des Zyklus damals schon vollendet? Unmöglich, denn Signorelli kann mit seinen beiden Werken (Abschied Mosis und Kampf um dessen Leichnam) nicht vor dem letzten Drittel des Jahres 1482 begonnen haben.

Oder waren etwa die 4 noch übrigen Historien, Untergang der Rotte Kore (Botticelli), Schlüsselübergabe (Perugino), Abendmahl (Rosselli) und Auferstehung Christi (Ghirlandajo) Probebilder der 4 Meister? Diese wären dann wohl identisch mit den 4 Historien, die am 17. Januar 1482 taxiert werden, und wohl zugleich mit den Bildern, die am 27. Oktober 1481 schon fertig, aber noch einzuschätzen waren. Von Steinmann und dem, welcher seine Forschungsergebnisse annimmt, ist diese Frage zu verneinen. Bieten auch Rossellis Abendmahl und das untergegangene Bild Ghirlandajos zur Lösung der Frage keinerlei Anhaltspunkte, so können der Untergang Kores als Denkmal des päpstlichen Triumphes über Zamometič und die Schlüsselübergabe, welche das Porträt des erst Weihnachten 1482 nach Rom gekommenen Herzogs Alfons enthält, nicht vor Ende 1482 angefangen bzw. vollendet worden sein. Allein, es ist schon an anderer Stelle (Archiv für christl. Kunst 1906, Nr. 2—6) nachgewiesen worden, daß die von Steinmann dem Untergang der Rotte Kore beigelegte zeitgenössische Anspielung unbegründet ist. Etwas anders liegt die Frage bei der Schlüsselübergabe. Steinmann weist in diesem Fresko 2 Apostel und 3 Porträtgestalten dem Signorelli zu und erklärt dessen Anteil an dem Bilde damit, daß Perugino aus irgend einem nicht mehr festzustellenden Grunde seine Tätigkeit in der Kapelle abbrechen mußte und Signorelli für ihn eintrat (Sixtinische Kapelle I, 356 ff.). Eines von den nach Peruginos Abgang von Signorelli gemalten Porträts hält er für den Herzog Alfons von Kalabrien. Und in der Tat kann man einige Ähnlichkeit mit dem bei Steinmann mitabgebildeten Medaillenporträt herausfinden. Allein, es sind doch auch so bedeutende Abweichungen vorhanden, daß die Identität keinesfalls in der Argumentation hätte verwertet werden dürfen. Die Ähnlichkeit des Medaillenporträts mit dem Kopf des unmittelbar neben dem angeblichen Prinzen stehenden Jünglings ist doch ohne Frage sehr viel größer. Allein, die hier verewigten jungen Leute haben sicherlich beide mit dem Prinzen (nachmaligen König) Alfons von Neapel nichts zu tun. Aber auch bei der Begründung des Anteils Signorellis an der Schlüsselübergabe können wir Steinmann schon nicht folgen. Nach dem von ihm überall betonten Gesetz der Freskotechnik mußten der ganze architektonische Hintergrund und der Tempelhof mit den beiden Miniaturgruppen schon fertig sein, ehe an die Ausführung der Apostelreihe geschritten werden konnte. Von dieser hat Perugino die meisten Figuren nicht bloß selbst gezeichnet, sondern eigenhändig zu Ende gemalt. Wie sollte er dabei auf die Idee gekommen sein, mitten in der Reihe hier den Raum für 2 Apostelgestalten und da für 2 andere Figuren und dort für eine Person auszusparen, welche dann Signorelli nach eigener Erfindung eingefügt hätte? Klar ist nur, daß die Modelle der beiden fraglichen Apostel (in der Schlüsselübergabe) auch dem Signorelli für den Abschied Mosis gestanden haben, — ein Brauch, der sich in dem Zyklus wohl dutzendfach belegen ließe — aber eine Vergleichung der psychologischen Qualitäten und der technischen Behandlung der betreffenden Figuren in beiden Fresken muß unseres Erachtens gerade hier auf verschiedene Autoren führen. Bei den 3 Porträtfiguren können auf Grund von Stilkritik erst recht so bestimmte Urteile nicht begründet werden. Keinesfalls stellt also die Schlüsselübergabe der Annahme, daß unsere 4 Fresken am 27. Oktober 1481 schon vollendet waren, ein Hindernis in den Weg.

Trotzdem wäre der zu dem Vertrag vom 27. Oktober 1481 und zu der Schätzungsurkunde vom 17. Januar 1482 so auffallend stimmende Lösungsversuch sicher nicht richtig. Betrachtet man von dem Zyklus insbesondere die 3 Werke Botticellis nach dem Gesichtspunkt des künstlerischen Entwicklungsgangs, so ist unleugbar, daß der Weg von dem Wüstenaufenthalt Mosis und Christi zum Untergang der Rotte Kore führt und nicht umgekehrt. Es wäre auch zu sonderbar, wenn Dolci mit der Ausführung der Malereien nicht am Anfang des Bilderkreises oder schließlich auch am Ende, sondern ganz willkürlich zwischendrein hätte beginnen lassen. (Forts. folgt.)

Freiburg i. Br. Anton Groner.

Von der historischen Ausstellung in Nürnberg.

(Mit 4 Abbildungen.)

II.

Die kirchliche Plastik.



ährend wir bei der kirchlichen Malerei die chronologische und entwickelungsgemäße Reihenfolge beobachteten, empfiehlt es sich bei der kirchlichen Plastik, um die Übersicht zu erleichtern, die Gegenstände in sachlicher Anordnung auf einander folgen zu lassen. Ich nehme darum die Altarwerke vorweg, um alsdann die Kruzifixe, Madonnen, die anderen Einzelfiguren und schließlich die Gruppenbildungen zu behandeln.

Es wurde bereits ausgeführt, daß der Entwurf zum Hersbrucker Altar auf einen Künstler und zwar auf Michael Wolgemut zurückgehe. Gemeint sind hiermit auch die lebensgroßen, vollplastisch geschnitzten Figuren der Maria mit dem Kinde und der vier Kirchenväter, welche in faltenreicher Gewandung unter reich gegliederten Baldachinen auf Laubwerkkonsolen im Mittelschrein stehen. Es fällt die flüssige Behandlung der Gewänder auf. Die Falten sind weich und großzügig. Hier muß unbedingt ein Maler die Hand im Spiele gehabt und die Ausführung seiner Entwürfe überwacht haben. Die Enstehungszeit des Hersbrucker Altares wurde auf den Anfang der achtziger Jahre des XV. Jahrh. festgelegt. Neben dem Hersbrucker Altar haben 7 weitere Altarwerke Aufstellung gefunden. Sie gehören dem Ende des XV. Jahrh. und dem Anfang bezw. der 1. Hälfte des XVI. Jahrh. an. Des kleinen Altares aus der Rosenbergkapelle in Schwabach wurde ebenfalls schon Erwähnung getan. Er enthält im Mittelschrein in Vollplastik Christus am Kreuz zwischen Johannes und Maria und einem weiteren, nicht zugehörigen Heiligenpaar. Wir haben es mit sinnig empfundenen, lebensvollen Figuren zu tun, wobei jedoch von den später eingefügten Heiligen zu abstrahieren ist. Eine besondere Bedeutung messe ich dem Altar aus Veitsbronn (Abb. 1) bei. Scheint er auf den ersten Blick auch einfach und anspruchslos, so gewinnt er bei näherem Betrachten mehr und mehr. Es kommt hierbei in erster Linie auf die in Reliefplastik ausgeführte Darstellung des Martyriums der hl. Katharina im Mittelschrein an. Vorn links kniet die jungfräulich gegebene Heilige im Gebet. Ihr Antlitz trägt jugendliche Züge voll zarter Anmut. Die zierlichen Hände sind ergebungsvoll zusammengelegt. Ihr Mantel deckt in bauschigen Falten den Boden. Hinter ihr steht der entsprechend charakterisierte Scherge. Seine Gestalt ist im Gegensatz zu der Heiligen robust und von derben kräftigen Formen. In seinem Antlitz aber offenbart sich Mitleid, fast Wehmut. Gerne waltet er nicht seines Amtes. Behutsam faßt er die Jungfrau bei der Schulter, mehr als wollte er sie schonen. In dieser Gruppe liegt ein selten hoher Grad von innerer Versenkung und Empfindung. Wir sind so etwas bei sonst schlichten Arbeiten nicht gewohnt. Die Massenabwägung ist die denkbar glücklichste. Zur Rechten der Hauptgruppe ein bärtiger König, begleitet von einem Jüngling mit Schwert, der ihn bittet, die Heilige zu schonen. Zur Linken steigt eine Anhöhe empor, auf der vor dem Rade die in kleinerem Maßstabe gezeichnete Heilige kniet, während weiter unter ihr die Peiniger durch eine höhere Macht zu Boden geschleudert werden. Die Mitte des Hintergrundes nimmt eine auf hohem Fels gelegene Burg ein, welche einer mauerumwehrten Stadt zum Schutze dient. Rechts an dieser strömt ein Gießbach vorbei, dessen linkes Ufer von einer Baumgruppe bestanden ist. Der Altar gehört schon der Zeit des Erwachens subjektiverer Regungen, dem Anfang des XVI. Jahrh. an. Der Altar aus Ottensoos, von dessen der Kulmbachschen Schule angehörenden Malereien bereits gehandelt wurde, ist auch in seinen bei geöffnetem Zustande sichtbaren Schnitzereien nicht bedeutungslos. Namentlich beziehe ich dies auf die unter freigearbeitetem Rankenbaldachin im Mittelschrein auf einer von Engeln gehaltenen Mondsichel stehende Madonna. Die linke Hüfte ist in sanftem Schwung ausgebogen, und in weich-flüssigem, natürlichem Faltenwurf flutet der links angeraffte Mantel auf die Erde herab. Auch bei dem größeren Altar aus der Rosenbergkapelle in Schwabach ist es in erster Linie die Schnitzarbeit des Mittelschreines, die unser Interesse erweckt. Auf gemein-

samem, kissenbelegtem Thronsessel sitzen Anna und Maria mit dem Jesusknaben, hinter ihnen stehen Joachim und Joseph — eine Darstellung, deren Typ denjenigen des Vossischen Bildes in dem veränderten Stil und Geschmack der Zeit wiederholt. Maria sitzt hochaufgerichtet. Ihr Antlitz verrät freudige Erregung. Der Mantel fällt anfangs flügelartig herab, um dann in Veit Stoßischer Art in bauschigen Falten den Schoß zu überziehen. Viel bewegter im Ausdruck ist Anna. In ihren Mienen spiegelt sich lebhafte Teilnahme an dem Jesusknaben, den sie mit ihren minutiös durchgebildeten Händen entgegennimmt. Bei der Anna wird man mehr als bei der Maria an Veit Stoß erinnert, ohne daß damit die Gruppe als eine eigenhändige Arbeit des Meisters bezeichnet sein soll. Nahe steht sie ihm jedenfalls. Die Reliefschnitzereien der Seitenflügel sind mit der Mittelgruppe nicht gleichwertig. Auf dem linken Fügel finden wir Zebedaeus und Maria Salome mit dem kleinen Jakobus major auf dem Arme, links unten den jungen Johannes mit Kelch; auf dem rechten Flügel Alphaeus und Maria Cleophae mit dem kleinen Joseph, unten den jugendlichen Jakobus Minor mit dem Geigenbogen und zwei weitere Kinder. Die kleinen Begleitfiguren sind weit lebendiger und ausdrucksvoller als die flach gegebenen Hauptfiguren. Die Prädella enthält in plastisch geschnitzten Halbfiguren die 14 Nothelfer.

Abb. 1. Altar aus Veitsbronn, Mittelschrein.

Dem Altar kommt im Rahmen der Nürnberger Plastik eine gewichtige Stelle zu. Von ganz anderer Art sind die beiden Altäre aus Heilsbronn, die eine etwas spätere Zeit repräsentieren. Bei der Gleichartigkeit ihrer Anlage ist man leicht geneigt, ein und dieselbe Werkstatt anzunehmen. Doch kann hier auch der Wille des Stifters, des Abtes Sebald Bamberger, maßgebend gewesen sein. Erschwert wird das Urteil in dieser Hinsicht dadurch, daß auf der einen Seite fast nur Frauen, auf der anderen nur Männer dargestellt sind. Der eine Altar, der den nicht ganz berechtigten Namen „11 000 Jungfrauenaltar" führt, ist in seinem Mittelschrein der Verlobung der hl. Katharina mit dem Jesusknaben gewidmet, wobei neun weitere Heilige anwesend sind. Die Flügel zeigen in vier Abteilungen derbe Reliefdarstellungen des Martyriums der Heiligen Apollonia, Katharina, Barbara und Christina. Ein eigenartiges und sehr beachtenswertes Kunstwerk ist die Prädella, die in spitzbogigen Nischen in Flachschnitzerei Engel mit Schilden, auf denen die Leidenswerkzeuge, zeigt. Der Altar trägt die Jahrzahl 1513. Wenige Jahre später ist der etwas weitergediehene andere Altar aus Heilsbronn mit den Heiligen Lorenz und Mauritius, begleitet von zahlreichen Nebenfiguren, im Mittelschrein und vier reliefierten Darstellungen aus dem Martyrium der beiden Heiligen auf den Flügeln. Die Hauptdarstel-

lung wird von reicher Rankenschnitzerei umrahmt. In eine ganz andere Epoche treten wir mit dem Veit Stoß-Altar aus der oberen Pfarre in Bamberg v. J. 1523, nämlich in die Epoche des Übergangs von der Gotik zur jugendfrischen Renaissance. Dieser Altar von 3,50 *m* Höhe und 5,80 *m* Breite bildet das bedeutendste Glanzstück unter den kirchlichen Kunstwerken der Ausstellung. Gleichzeitig ist er für die Entwickelung seines Meisters außerordentlich bezeichnend, da er dartut, wie der sonst ganz in der Gotik wurzelnde Künstler sich späterhin zu einer freieren Auffassung, zu einem höheren Formadel aufgeschwungen hat. So wird er zu der reifsten und charakteristischsten Arbeit für den Stil der späteren Zeit des Veit Stoß. Vergl. Berthold Daun, »Veit Stoß und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn«, 1903, S. 87 bis 90. Der Altar, der im Mittel-



Abb. 2. Veit Stoß-Altar aus Bamberg, Mittelschrein.

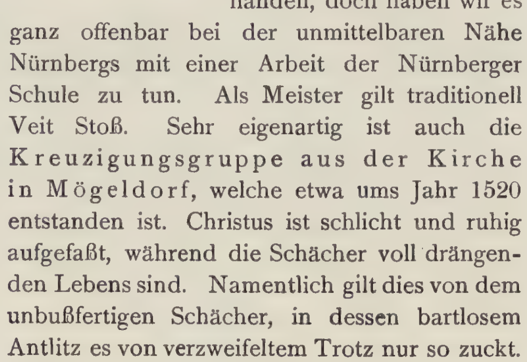
schrein eine vollplastisch gearbeitete Anbetung (Abb. 2), auf den Seitenflügeln oben in Flachrelief die Flucht nach Ägypten und die Geburt Christi, unten in Reliefplastik die Anbetung der hl. drei Könige und die Darbringung im Tempel zeigt, übt eine mächtige, den Beschauer unmittelbar ergreifende Wirkung aus. Aus allem spricht Empfindung und gefühlvolle Versenkung, natürliche Anschauung und lebendige Gestaltungskraft. Die Gesichter sind fein und naturalistisch durchgebildet. Die Drapierung der Gewänder ist edel und ruhig. Die Kompositionen sind ungezwungen und in sich abgerundet. Bei der Transferierung des Altares ergab sich, daß sich die Hauptdarstellung durch eine später vorgenommene gewaltsame Einzwängung in einen kleineren Kastenschrein mancherlei Verkürzungen hat gefallen lassen müssen. Die Flügel sind unversehrt auf uns gekommen.

Man wird nicht so bald wieder Gelegenheit haben, so viele Altarwerke einer Schule vereinigt zu sehen.

Unter den Kruzifixen der Ausstellung ist das älteste dasjenige von der Tenne des Pfarrhofes in Wöhrd. Es gehört der 1. Hälfte des XV. Jahrh. an. Die herabhängenden Enden des über Kreuz gelegten Lendenschurzes zeigen die charakteristischen Trillerfalten. Das Antlitz ist mit gut durchgeführtem Gesichtsausdruck zur Seite geneigt. An den Enden des senkrechten Stammes in Vierpässen die Symbole der Evangelisten Johannes und Markus. Diejenigen am Querstamm fehlen. Den mit der 2. Hälfte des XV. Jahrh. eingetretenen Fortschritt repräsentiert in besonders hervorragendem Maße der Kruzifixus aus Katzwang, den wir vor der Hand als das bedeutendste Werk der Gattung seiner Zeit betrachten müssen. Welch ein hoher Adel, welch eine tiefe Empfindung in dem schlaff herabhängenden Körper, in dem todesmüden, meisterhaft durchgearbeiteten Haupt liegt, das läßt sich kaum in geeignete Worte fassen! Das Lendentuch ist an der rechten Hüfte zu einem sehr natürlichen Knoten geschürzt. Die Enden flattern wie vom Winde gebläht. Einen ganz anderen, weniger häufigen und darum originellen Typus vertritt die große Kreuzigungsgruppe aus Münchaurach vom Ende des XV. Jahrh. Der Künstler hat mit Bewußtsein auf eine ängstliche Detaildurchbildung verzichtet. Er arbeitet mehr im Großen, um eine monumentale Gesamtwirkung zu erzielen. Und er hat eine solche bei der offenbar auf Untenansicht berechneten, am ursprünglichen Ort sehr hoch gehängten Gruppe auch erreicht. Christus ist mit Kreuz fast 4 *m* hoch. Der zugehörige Johannes ist leider verloren gegangen, während die als Schmerzensmutter aufgefaßte Maria seiner Zeit vom Baumeister Andreas Kurr in Herzogenaurach erworben wurde, der sie für die Ausstellung bereitwilligst herlieh. Mit dem Kruzifixus vom Hochaltar in Heroldsberg treten wir ins XVI. Jahrh. ein. Er ist von zierlichen Proportionen und außerordentlich minutiös durchgebildet. Unterfränkische Anklänge sind ja vorhanden, doch haben wir es ganz offenbar bei der unmittelbaren Nähe Nürnbergs mit einer Arbeit der Nürnberger Schule zu tun. Als Meister gilt traditionell Veit Stoß. Sehr eigenartig ist auch die Kreuzigungsgruppe aus der Kirche in Mögeldorf, welche etwa ums Jahr 1520 entstanden ist. Christus ist schlicht und ruhig aufgefaßt, während die Schächer voll drängenden Lebens sind. Namentlich gilt dies von dem unbußfertigen Schächer, in dessen bartlosem Antlitz es von verzweifeltem Trotz nur so zuckt.



Abb. 3. Madonna aus Kadolzburg.



Wertvolles Material zur Geschichte der Nürnberger Plastik liefert auch die Gruppe der Madonnen. Die früheste unter ihnen ist eine Terrakotta-Madonna aus der Kirche in Kalbensteinberg aus dem Anfang des XV. Jahrh. Mutter sowohl wie Kind sind angesichts der frühen Zeit an natürlichem Leben schon weit gediehen. Die überlebensgroße Madonna aus der Kirche in Velden verdient als Repräsentationsbild, das auf Massenwirkung berechnet war, nähere Beachtung. Die zwei Meter hohe, schwergewandete Figur steht in Vollplastik vor einer auf zwei zweiteiligen Flügeln angeordneten Strahlenglorie. Die Flügel können zu einem viereckigen Kasten um die Figur herumgeklappt werden. Über ihrem Haupte halten unter maßwerk-verziertem Baldachin zwei Engel die Krone. Wir haben es mit einer Arbeit der Mitte des XV. Jahrh. zu tun. Bei der Madonna aus der Kirche in Kraftshof aus der Zeit um 1480 ist die Strahlenglorie auf einer oval geformten, mit Gewölk ummalten Holztafel angebracht. Die Figur ist edel in Haltung und Auffassung. Das Gewand entbehrt jeglicher Härten. Alles ist weich und flüssig behandelt. Auch hier halten zwei Engel eine Krone über dem Haupte der Maria. Der barocke Sockel ist eine Zutat vom Jahre 1666. Die Madonna aus der Kirche in Kadolzburg (Abb. 3) berührt uns in hohem Maße sympathisch. Gesichtsausdruck, Haar, Faltengebung, die Bewegungen des Kindes, alles das erscheint uns so ungezwungen, als könnte es garnicht anders sein. Innere Freude und Zufriedenheit sprechen aus dem sicher geschnittenen Antlitz. Die majestätische Würde der Kraftshöfer Madonna



Abb. 4. Mariä Himmelfahrt aus Bamberg.

ist hier in das stille Glück einer Mutter aus den wohlhabenderen Schichten des Volkes umgewandelt. Als Entstehungszeit ist das Ende des XV. Jahrh. zu nennen. Kurz erwähnen wir auch die kleine würdevolle Madonna aus dem Besitz des Herrn Lockner in Würzburg und die nach links hin schreitende Maria aus der Gruppe der Heimsuchung in der Jakobskirche in Nürnberg, deren Untergewandung in vornehmem Schwung herabflutet. Beide sind um 1500 entstanden. — Daß die Stadt Nürnberg darnach Verlangen trug, auch selbst mit einem ihrer hervorragendsten Besitzstücke auf der von ihr veranstalteten Ausstellung zu prunken, wird jeder begreiflich finden. So hat die berühmte Nürnberger Madonna an einem bevorzugten Platze, in der Mitte des kirchlichen Hauptraumes, Aufstellung gefunden. Sonst steht sie in den Sammlungen des Germanischen Museums. Ich darf es mir versagen, auf diese ja jedermann bekannte herrliche Statue des Weiteren einzugehen. Nur auf zweierlei hinzuweisen möchte ich nicht versäumen. Eine Untersuchung ergab, daß sich unter dem eintönigen grauen Überanstrich noch eine vierfache Polychromie birgt. Die Statue hat darum wohl nicht als Gußmodell gedient, sondern ehedem zu einer Kreuzigungsgruppe gehört, deren übrige Figuren eben nicht auf uns gekommen sind. Ferner deuten die ungleichen Proportionen des Ober- und Unterkörpers darauf hin, daß diese Kreuzigungsgruppe ursprünglich sehr hoch gestanden haben muß; denn alles spricht dafür, daß die Figur auf Untenansicht berechnet ist. Die von Stephan Godl zu Anfang des XVI. Jahrh. gegossene Madonna aus der Sebalduskirche in Nürnberg zeichnet sich weniger durch Natürlichkeit als durch die Pracht der Gewandung aus. Von den übrigen einzelnen Figuren beschränke ich mich darauf zu nennen: die heil. Margaretha aus der Kirche in Kalbensteinberg (2. Hälfte XV. Jahrh.), den St. Veit aus Ottensoos (Ende XV. Jahrh.) und die ehedem als Reliquiarien dienenden Halbfiguren des St. Florian und des St. Georg aus der Sammlung Dr. Berolzheimer in München.

Zum Schluß noch einige Worte über die auf der Ausstellung vorhandenen Gruppen! Lehrreich ist die Gegenüberstellung zweier Pièten, die um mehr als ein Jahrhundert auseinanderliegen. Die eine stammt aus der Leonhardskirche in Nürnberg (Anfang XVI. Jahrh.), ist in Terrakotta hergestellt und gehört dem Anfang des XV. Jahrh. an. Die andere wurde aus der Kirche in Heilsbronn hergeholt, ist in Holz gearbeitet und gehört der 1. Hälfte des XVI. Jahrh. an. Da es sich um ein und denselben Stoff handelt, kann man sich im kleinen ein Bild machen, wie sich Geschmack, Auffassung, künstlerisches Vermögen und Darstellungsweise im Laufe der Zeiten verändert. Die Himmelfahrt Mariä aus der oberen Pfarre in Bamberg aus dem Ende des XV. Jahrh. behandelt einen der deutschen Plastik sonst weniger geläufigen Stoff. (Abb. 4.) Die Gruppe ist 1,70 *m* hoch, 1,80 *m* breit und in $^3/_4$ Vollplastik geschnitzt. Maria schwebt über dem geöffneten Sarkophag, der von den staunenden Aposteln umgeben ist. Die Darstellung der mannigfachen Grade der Verwunderung bei den in verschiedenster Weise charakterisierten Aposteln verdient unsere ganze Anerkennung. Oben in kräftig gezeichnetem Gewölk Christus, begleitet von singenden Engeln, die Krone über dem Haupt der Gottesmutter haltend. Es wogt in diesem Relief nur so von stürmischer Bewegung. Die kleine Relieftafel der 14 Nothelfer aus der Sammlung Clemens in München hat augenscheinlich ehedem als Prädella zu einem Hausaltärchen gedient. Sie ist um 1500 entstanden. Wenig oder gar nicht beachtet war bisher, obwohl in einer größeren Kirche stehend, das Martyrium des heil. Sebastian aus der Lorenzkirche in Nürnberg. Und doch ist diese aus drei vollrund geschnitzten Figuren bestehende Gruppe wegen des derben Realismus der beiden Schergen in jeder Hinsicht bezeichnend für ihre Zeit, d. h. für den Anfang des XVI. Jahrh. Die heil. Anna selbdritt aus St. Jakob in Nürnberg ist schon durch Daun als Arbeit des Veit Stoß festgestellt worden. Nur ergab sich bei der Herausnahme aus dem Altar, in dessen Mittelschrein sie stand, daß auf der Unteransicht der Gruppe ein menschliches Antlitz in wolkenartiger Umrahmung angearbeitet ist, woraus zu schließen ist, daß sie früher für sich frei gehangen hat. Das reliefierte Martyrium des Evangelisten Johannes aus der Sammlung Clemens in München trägt in allem die Merkmale des Stiles des Stanislaus Stoß, so daß man berechtigt ist, es als eine Arbeit desselben zu betrachten. (Forts. folgt.)

Nürnberg. Fritz Traugott Schulz.

Bücherschau.

Kirchen. Von Cornelius Gurlitt, Professor an der Technischen Hochschule in Dresden. „Handbuch der Architektur." Vierter Teil, 8. Halbband. Heft I. Mit 607 Abbildungen im Text und sechs Tafeln. Kröner, Stuttgart 1906. (Preis 32 Mk.)

Das groß angelegte (nahezu vollendete) „Handbuch der Architektur" besteht aus vier Teilen: Allgemeine Hochbaukunde; die Baustile; die Hochbaukonstruktionen; Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude. — Des letzteren Teiles VIII. Halbband, behandelt im I. Heft die Kirchen, das also nicht die Geschichte der Kirchenarchitektur, noch die Baukonstruktionen, bezw. architektonischen Motive lehren, vielmehr dem Architekten mit den für den Bau einer Kirche maßgebenden Ratschlägen an die Hand gehen will, unter Beigabe mancher Illustrationen, die, mit vereinzelten Ausnahmen, im letzten Jahrzehnt von deutschen Architekten in Deutschland gebaute, bezw. ausgestattete Kirchen wiedergeben. — Um aktuelle praktische Unterweisungen handelt es sich daher, die von dem hierzu in hervorragendem Maße berufenen Verfasser, auf Grund eingehender Studien und reicher Erfahrungen, mit höchst anerkennenswerter Objektivität umfänglichst geboten werden. — Der allgemeine Teil beleuchtet die Ästhetik der kirchlichen Kunst und ihrer Symbolik, namentlich Tradition und Baustil, endlich die Umgebung der Kirche, für die dem „Freilegen" älterer Kirchen mit Recht ein gehöriger Zügel angelegt wird. — Die Baustilfrage wird hier in ihrer Anwendung auf katholische und evangelische Kirchen behandelt, nicht mit der Absicht eigentlicher Lösung, sondern mit der Beschränkung auf die ruhige Darlegung der verschiedenen Auffassungen, wie sie im letzten halben Jahrhundert, namentlich in dessen zweiter Hälfte, sich geltend zu machen suchten. Wenn der Verfasser am Schlusse der langen interessanten Erörterung der „rechten Tradition", d. h. den den Forderungen des Gottesdienstes sich anpassenden Bauformen das Wort redet, so hat er damit gewiß Recht, und es ist ein Glück, daß sich dafür mehr oder weniger alle Stilarten eignen. — Der ungefähr das Vierfache umfassende besondere Teil ist den konfessionellen Anforderungen gewidmet, zunächst den speziellen der Juden (S. 126 bis 165), der Katholiken (S. 176 bis 302), der Protestanten (bis S. 424), sodann den gemeinsamen. Das letzte (XI.) Kapitel beschäftigt sich mit Einzelfragen, die über Dorfkirchen, Akustik, Restaurieren alter Kirchen manche sehr beachtenswerte Winke geben, 16 Beispiele für architektonische (Ausbau-) Lösungen, zu denen dieser Zeitschrift viele Beiträge hätten entnommen werden können. — Der Verfasser verbindet mit seinen durchaus richtigen konservativen Grundsätzen moderne Bestrebungen, die den Schwerpunkt bei der Herstellung nur in das Empfinden des Künstlers verlegen, also unter Umständen in die reine Willkür, der gegenüber das Ergänzen im wohlerfaßten Sinne der Alten doch noch als Rettungsanker erscheint. — Das keiner Schwierigkeit ausweichende fleißige Buch ist überreich an aktuellem Lehrstoff und der Verfasser weiß mit dem Selbstbewußtsein des erfahrenen Architekten die Objektivität des nüchternen Referenten wohl zu vereinigen.

Schnütgen.

Alt-Nürnbergs Profanarchitektur. Ein Bild ihres geschichtlichen Werdeganges. Mit Berücksichtigung der Stadtbefestigung, Straßenbilder und Brunnen. In 151 Lichtdruckdarstellungen mit einem anleitenden Text. Von Dr. Fritz Traugott Schulz. Verl. von Gerlach & Wiedling, Wien und Leipzig. (Preis 65 Mk.)

Mit der Alt-Nürnberger Kunst, der kirchlichen wie der profanen, hat der Verfasser sich in ganz hervorragendem Maße beschäftigt und sie in der diesjährigen Landes-Ausstellung zur Darstellung gebracht, deren historische Abteilung sein (von ihm selber in dieser Zeitschrift zur Beschreibung gelangendes) Werk ist. — Als lehrreicher Vorläufer, wie als glückliche Begleiterscheinung mag das vorliegende Tafelwerk betrachtet werden, das zum ersten Male die viel bewunderte Profanarchitektur der berühmten „mittelalterlichen" Stadt in ihrer kunstgeschichtlichen Entwickelung vorführt durch eine 151 Darstellungen auf 113 Tafeln umfassende, sehr handliche Kleinfolio-Mappe, zu der 32 Seiten mit neun Illustrationen Einleitung und Beschreibung liefern. — Die Aufnahmen sind sämtlich tadellos und die volle Einheitlichkeit ihrer Tönung erhöht noch die Gefälligkeit der Wirkung. — Mit den Ausläufern der romanischen Kunst beginnt das vielgestaltige Bild und durch die Phasen der Hoch- und namentlich der überaus reichen Spätgotik, sowie der mannigfaltigen Abwandlungen der verschiedenen Renaissancearten, wie des Barock und des Rokoko setzt es sich fort, in großer Mannigfaltigkeit und doch bewunderswerter Harmonie, zu dem einhelligen Effekt, den keine andere Stadt weder erreicht, noch bewahrt hat. — Die Burg und die Stadtbefestigung des XIV. und XVI. Jahrh. bilden den Ausgangspunkt der Wanderung, die entzückenden Straßen und Plätze (in die natürlich auch einige Kirchen gehören) die Fortsetzung, und dann tritt der Profanbau in seine Rechte, besonders das private Wohnhaus mit seinen ungemein reichen Architekturformen und Ziergliedern, in denen die Chörlein und Erker, die Höfe und Treppenanlagen, die Giebel und Fassaden. Bildwerk und ehedem auch Malerei eine Hauptrolle spielen. Wer Nürnberg auch genau kennt, wird von Überraschungen überschüttet und mit Staunen gewahren, wie lange die spätgotischen Maßwerkformen sich als malerischer Friesschmuck überall erhalten haben. Den Schluß bilden die zahlreichen Brunnen in ihren vielfachen Gestaltungen. — Da jedes Bauwerk, sei es genau, sei es annähernd datiert ist, so bietet die Durchblätterung der Tafeln einen ebenso belehrenden wie anregenden Genuß, der dem kostbaren Werke hoch anzurechnen ist.

Schnütgen.

Les origines du style gothique en Brabant par R. Lemaire. I. Partie: L'architecture romane. Vromant & Co., Bruxelles. (Pr. 10 frcs.)

Das Studium der mittelalterlichen Kunst, namentlich der gotischen Architektur wird im Nachbarlande

fortdauernd mit Eifer gepflegt. Diese Pflege ist am erfolgreichsten, wenn sie sich spezialisiert, die Eigenart der Stilentwickelung in einzelnen Gegenden möglichst eingehend untersucht. Als besonders dankbarer Bezirk darf das gegenwärtige Brabant gelten mit seinen Hauptorten Löwen, Tirlemont, Brüssel und Nivelles, wo die gotische Kirchenbaukunst zu reicher Blüte sich entfaltete. Um sie erschöpfend darzulegen, hat eine genaue Prüfung der ihr vorhergehenden Stadien, also des romanischen und des Übergangsstiles sich als notwendig erwiesen. — Dem ersteren ist dieses Buch gewidmet, das als Doktordissertation durch Umfang und Bedeutung sich auszeichnet. Mit dem Apparat und dem Stift in der Hand hat der Verfasser die Kirchen seines Bezirkes besucht und alles einschlägige Material erforscht und verzeichnet, so sehr es sich auch unter den nie ganz fehlenden Umbauten versteckt haben mag. Bevor er aber seine fast ausschließlich den Denkmälern selber entnommenen Beobachtungen enthüllt, behandelt er kurz die romanische Baukunst im allgemeinen, sodann eingehend ihre Entwickelung in Belgien, die keinen eigenen Charakter hat und mit der Dürftigkeit im Schmuck den Verzicht auf die Gewölbe verbindet. — Dann bereitet er seine Hauptuntersuchung über die romanische Bauweise in Brabant durch eine kurze aber inhaltreiche Darlegung der gleichzeitigen sozialen, politischen, wirtschaftlichen und religiösen Zustände des Landes vor. Die Vergleichung sämtlicher 45 Baudenkmäler, von denen die meisten auch, namentlich hinsichtlich ihrer charakteristischen Bestandteile, in vorzüglichen Abbildungen vorgestellt werden, bezieht sich auf Lage, Material, Grundriß, Türme, Türen und Fenster, Pfeiler, Bogen, Verzierungen usw., und für alles dieses ergeben sich die Ursprungsverhältnisse, so daß nachstehende Schlußfolgerungen gezogen werden können: Obwohl sämtliche Kirchen Brabants die Längenrichtung, die Anwendung der viereckigen Pfeiler, das Fehlen der Gewölbe in den Schiffen, die Nüchternheit der Dekoration auszeichnen, so unterscheidet sie die Lage des Turmes, der im Osten des Landes seine Stelle vornehmlich vor den Schiffen, im Westen meistens neben dem Chor hat. — Mosel und Rhein haben viel mehr Einfluß auf Plan und Formbildung ausgeübt, als Schelde und Norden Frankreichs, worin auch das lange Festhalten am romanischen Stil seinen Grund hat. — Die in jeder Hinsicht gründliche und durchsichtige, daher in ihren Ergebnissen zuverlässige (dazu vortrefflich ausgestattete) Arbeit begründet für die II. Partie die besten Erwartungen. H.

Das Freiburger Münster. Ein Führer für Einheimische und Fremde von Fr. Kempf, Münsterarchitekt und K. Schuster, Kunstmaler. Mit 93 Bildern. Herder in Freiburg 1906. (Geb. 3 Mk.)

Das durch seinen Bau wie durch seine Ausstattung unter den Domen Deutschlands eine der hervorragendsten Stellen behauptende Münster zu Freiburg hat endlich in Form eines Führers eine seiner würdige Beschreibung erhalten, die, von tüchtigen Fachmännern verfaßt, ihrem Zweck vollkommen entspricht. — Die als Einleitung dienende „Baugeschichte und allgemeine Beschreibung" gibt einen kleinen Überblick über die Entstehung und Entwicklung des Münsters bis auf unsere Tage, der „Rundgang um das Münster" informiert in dankbarster Weise über seine äußere Erscheinung. Die herrliche „Eingangshalle" erfährt eine fast zu umfängliche Erklärung, und dann werden dem „Inneren des Münsters": dem Lang- und Querhaus, dem Chor mit seinem fast zu breit behandelten „Hochaltar", endlich dem Chorumgang mit seinem Kranz von 13 Kapellen, über 100 Seiten gewidmet. — Gut ausgewählte und reproduzierte Abbildungen, vorwiegend der Architektur, Plastik, Malerei entnommen, begleiten den Text in bequemster Weise. Oberflächlich ist nur die Schatzkammer behandelt, obgleich sie manches Beachtenswerte bietet; statt der summarischen Aufzählung, die mit einer einzigen Abbildung nur eine Seite füllt, würde sich eine sorgsame Beschreibung empfohlen haben. — Als praktische „Beilagen" werden sich die „Chronik", das Verzeichnis der Werkmeister des Münsters und der Gräber in ihm bewähren. Ausstattung und Einband sind musterhaft. G.

Freiburger Münsterblätter, herausgegeben vom Münsterbauverein. Freiburg, Herders Verlag. II. Jahrg. I. Heft. (Preis 5 Mk.)

Dieses Heft enthält auf 48 Folioseiten 3 Abhandlungen und 3 kleine Mitteilungen. Den ersten Platz unter ihnen behauptet nicht nur durch ihren Umfang von 34 Seiten mit 48 fast ausschließlich durch Photographie gewonnenen Abbildungen die Studie Panzers über den romanischen Bilderfries am südlichen Choreingang des Freiburger Münsters und seine Deutung. Die Begeisterung für das Münster hat den berühmten Philologen zur liebevollen Vertiefung in diesen nur 22 cm hohen spätromanischen Kapitäl- und Friesschmuck des Portals für die ehemalige Nikolauskapelle angeregt, und die durch ein Aufgebot ungewöhnlichen Wissens und Kombinationsgeschicks bewirkte Entzifferung der bislang in Dunkel gehüllten Reliefs erscheint als eine wesentliche Bereicherung der romanischen Ikonographie. — Diese hat erst in der neuesten Zeit wieder begonnen, die verdiente Pflege zu finden, die bei den kritisch zumeist scharf gerichteten Philologen durchweg in zuverlässigen Händen ruht. — Um sechs verschiedene Gruppen handelt es sich, die vom Verfasser unter Benutzung einer ungemein reichen Literatur und eines umfassenden Abbildungsapparates hinsichtlich ihrer symbolischen, mystischen, allegorischen Bedeutung gründlichst geprüft werden. Diese Gruppen stellen dar die Himmelfahrt Alexanders, den Löwenkampf Davids, die beiden Sagen vom Wolf in der Schule, den Kentaurenkampf, den Kampf gegen den Greifen, die Sirenenszene, also mit Ausnahme der zweiten, nur mythologische Darstellungen, die zum Teil bis in das heidnische Altertum zurückreichen und in die verschiedensten Sagenkreise Aufnahme gefunden haben. Am umfänglichsten wird von ihnen die weit verbreitete Alexandersage behandelt, die im letzten Jahrzehnt auf Grund von neu entdeckten Bildern, (wie das Reliquienkissen in Soest, das ich in der »Zeitschrift für christliche Kunst«, Bd. XII, Sp. 159, in die Kunstgeschichte einführte) wiederholt zur Erörterung gelangte. Hier ist sie so allseitig

und erschöpfend dargelegt, daß ihr schwerlich noch neue Seiten abzugewinnen sind. — Auch die anderen fünf Gruppen erhalten hier eine die Ikonographie wesentlich fördernde Beleuchtung, während die daran sich knüpfende Vergleichung der Portale von Freiburg und S. Ursanne (in der Schweiz) mit dem Ergebnis der Abhängigkeit des ersteren, die Geschichte der Architektur um einen schätzenswerten Gesichtspunkt bereichert. Schnütgen.

Die Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Lübeck. Herausgegeben von der Baudeputation. Band II: Petrikirche, Marienkirche, Heil. Geist-Hospital. Bearbeitet von Bezirksbauinspektor Dr. F. Hirsch, Stadtbaurat G. Schaumann und Dr. F. Bruns. Verlag von Bernhard Nöhring. Lübeck 1906. (Preis 12 Mk.)

Daß diese großangelegte Denkmäler-Statistik mit dem II. Band beginnt, um erst nach Erscheinen des III. Bandes den I. zu erhalten, hat seinen Grund darin, daß der I. Band vornehmlich die allgemeine Baugeschichte der Stadt behandeln soll, die sich freilich erst aus den Spezialuntersuchungen ergibt. — Obwohl es in der geschichtlich wie kunsthistorisch abgeschlossenen und abgerundeten Stadt an urkundlichen Forschungen nicht fehlte und auch manche ihrer Denkmäler kritisch geprüft waren, so bedurfte es doch noch sehr vieler neuer Untersuchungen und für dieselben des Zusammenwirkens tüchtiger Kräfte. Aus demselben ist als reife Frucht der vorliegende Band hervorgegangen, dem man auf Schritt und Tritt die ernste, solide Arbeit anmerkt. Er behandelt drei sehr merkwürdige Baudenkmäler mit einem außergewöhnlich reichen Inhalt. — Bei der Petri- und Marienkirche wird zunächst die Baugeschichte festgestellt, dann die Gliederung erörtert, unter besonderer Berücksichtigung der zahlreichen Kapellen. Die Kunst in der Kirche schließt als der bei weitem umfänglichere Teil an, denn hier ist eine solche Überfülle von Altären, Tafel- und Glasgemälden, Bildwerken, Epitaphien, Grabplatten, Gestühl, so viel Merkwürdiges auf dem Gebiet der Lettner, Sakramentshäuschen, Kanzeln, Orgeln, Beleuchtungskörper, liturgischen Geräte usw. aus dem Mittelalter und den folgenden Jahrhunderten, daß selten Kircheninventare solche Ausbeute liefern. — Das Heiligen Geist-Hospital ist ein ganz eigenartiger Gebäudekomplex, der durch den Umstand, daß er seine Einrichtung zum großen Teil bewahrt hat, und in Keller, Küche und Anbauten noch immer seinem ursprünglichen Zwecke dient, das Interesse in höchstem Maße erregt als äußerst seltenes mittelalterliches Belegstück. — Die in reichstem Maße zu Hilfe genommene Illustration ist mit wenigen Ausnahmen ganz vorzüglich, leider die Aufnahme des herrlichen erzgegossenen Sakramentshauses viel zu klein und ohne Details; auch von der sogen. ältesten Patene, einer kostbaren Reliefschmelzarbeit, nicht zwar des XIII., aber doch des XIV. Jahrh., wäre vielleicht eine schärfere Aufnahme zu erreichen gewesen. — So bildet der starke, trefflich ausgestattete Band, in dem Abbildungen und Text recht gut sich ergänzen, auch ein entzückendes Nachschlagebuch, das den Kunsthistoriker erfreut, den Künstler inspiriert, den gebildeten Bürger und Reisenden aufklärt und erhebt. — Zunächst darf dem III. Bande, der die übrigen Kirchen, Klöster, Privathäuser (außer dem Dom) behandeln soll, mit allem Vertrauen entgegengesehen werden. Schnütgen.

Documents d'Art monumental du moyen-âge. Architecture, sculpture et ferronnerie. Relevés et croquis par Vincent Lenertz, architecte, chef des travaux graphiques à l'Université de Louvain. — Vromant & Co., 3. Rue de la Chapelle à Bruxelles. — Bruno Hessling, Berlin S. W., Anhaltstr. 16.

Diese beiden Hefte in Gr.-Quart vom Oktober 1903 und Juli 1904 mit je 25 Tafeln präsentieren sich als die Wiedergaben von sehr geschickt (mit Feder und ganz spärlicher Tönung) geführten Skizzenbüchern, die mit dem Schluß des XII. Jahrh. anfangend, mit dem Beginn des XVI. schließend, eine Reihe merkwürdiger Kirchen und Häuser mit ihrer Monumentalplastik und mit ihren Holzmöbeln wie eisengeschmiedeten Verzierungen in sehr treuen, die Technik berücksichtigenden Abbildungen bieten, durchaus verständlich wie für den Kunstinteressenten so für den ausübenden Künstler, dem sie mit vortrefflichen Mustern an die Hand gehen. — Die überwiegende Zahl ist belgischen Denkmälern, zumeist kirchlichen gewidmet, jedoch auch Deutschland ist nicht unberücksichtigt geblieben, vielmehr durch bauliche Wiedergaben (Andernach, Neuß, Rüdesheim, Trier usw.), wie besonders durch Schnitzwerk (Xanten, Köln, Oberwesel) wohl vertreten. Die Auswahl des skizzierenden Wanderers, der für die Bedeutung der Details das volle Verständnis hat, ist sehr geschickt, und die Art, wie er seine ausgewählten Vorlagen bietet, sehr ansprechend. Die bescheiden auftretenden beiden Hefte, die (mit Ausnahme der lokalen Angaben) auf alle Erklärungen verzichten, werden der verdienten Würdigung nicht entgehen. Schnütgen.

Die altniederländische Malerei von J. van Eyck bis Memling. Ein entwickelungsgeschichtlicher Versuch von Dr. Karl Voll. Textwerk von 328 Seiten und Tafelwerk von 57 ganzseitigen Bildern in Netzätzung. Poeschel & Knippenberg, Leipzig 1906. (Preis geb. Mk. 13,—.)

Die Primitifen - Ausstellungen der letzten Jahre haben die Kenntnis erweitert, die Verlegenheit gesteigert hinsichtlich des XV., mehr noch der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. Um die letztere besser kennen zu lernen, bedarf es einer scharfen Beleuchtung ihrer Vorgänger, namentlich auf dem klassischen Boden der altniederländischen Malerei. Diese bietet einer ihrer besten Kenner, indem er die Hauptmeister des XV. Jahrh. an ihren authentischen Werken prüft, von denen 57 in dem begleitenden Tafelwerk recht gut wiedergegeben sind. — Auf die Ergründung des Entwickelungsganges kommt es dem Verfasser hauptsächlich an, und dafür sind genaue Charakterisierungen, wie scharfe Scheidungen nötig. Der Rahmen bleibt dabei bestehen, obwohl der Verfasser die holländische und flandrische Art oft genug markiert, innerhalb der letzteren zwischen flämischer und brabanter Eigentümlichkeit oft genug unterscheidet. — Jan van Eyck (auf Kosten seines Bruders Hubert, als der eigentliche Begründer der Schule, fast zu sehr gefeiert) wird sehr eingehend geprüft in seiner naturalistischen Herbe

und gewaltigen Größe, ohne daß jedoch die wenigen radikalen Mitbegründer, Rogier van der Weyden (aus Tournai) und (der außergewöhnlich gehobene) Dirk Bouts (aus Haarlem) als seine eigentlichen Schüler zu gelten haben. Sie bi den zusammen (mit einigen kleineren Meistern) die archaische Gruppe, an die sofort die zweite Generation sich anschließt. In ihr bezeichnet Peter Christus einen gewissen Fortschritt, ohne aber an die Feinheit und Eleganz des Hauptmeisters Hugo van der Goes heranzureichen, der an Albrecht van Ouwater einen minder gewandten Konkurrenten hatte. — Die dritte Generation hat ihren Hauptvertreter in Hans Memling (aus der Diözese Mainz), dem mehr als 50 Seiten gewidmet sind mit dem Resultat, daß die Grazie der Linienführung, aber auch die Generalisierung der Formen zunimmt, die Technik nachläßt. Mit ihm erreicht die flandrische Schule einen gewissen Abschluß, während der ihm vielfach verwandte (aber fortschrittlicher geartete) Geertgen van Haarlem das Ende der holländischen Schule bezeichnet. — Die in den Anhang gebrachten „Anmerkungen" ergänzen den flott und sehr anregend geschriebenen Text durch allerlei interessante Notizen. — So erfüllt das aus dem Vollen schöpfende Buch vollauf den Zweck, bezüglich der jetzt im Vordergrund der Beachtung stehenden altniederländischen Malerei nicht nur den gegenwärtigen Höhepunkt der Forschung zu reflektieren, sondern ihn auch in abgerundeter Form zur Anschauung zu bringen als das Vorspiel für weitere Errungenschaften.

Schnütgen.

Les Farnèse peints par Titien. Par Gustave, Clausse. Paris. Gazette des Beaux-Arts, 8, Rue Favart 1905.

Die berühmte Familie der Farnèse hat drei große Perioden erlebt, von denen die mittlere, kürzeste, aber bedeutungsvollste, sich in Rom abspielte und die drei letzten Viertel des XVI. Jahrh. umfaßte. — Was die hervorragendsten Träger dieses Namens: der Kardinal Alexander und spätere Papst Paul III., der Herzog von Castro Peter Ludwig, der Vizekanzler Kardinal Alexander und der Kardinal Ranuccio als Kunstmäzene geleistet haben, wird hier zur Darstellung gebracht. — Daß der Künstler Titian hierbei im Vordergrunde steht, findet seine Begründung in dem Umstande, daß er nicht nur die meisten Porträts der Mäzene ausgeführt, sondern auch deren Kunstinteressen wesentlich gefördert hat. — Aus gründlichen, auch urkundlichen Forschungen entwickeln sich in geistreicher Sprache diese Lebensbilder, die von einem trefflichen Überblick über den Werdegang Titians eingeleitet werden und an der Hand von 9 Porträts und 3 Büsten sich abspinnen. Zwei derselben sind von Raphael gemalt, die sieben anderen von Titian, zwei der Büsten des Papstes von Wilhelm della Porta. Sämtliche Bilder befinden sich im Nationalmuseum und im Königlichen Schloß zu Neapel, mit Ausnahme desjenigen von Raphael, welches den Kardinal Alexander zu den Füßen Gregor's IX. darstellt (im Vatikan), sowie des zweiten Kardinals Alexander im Palazzo Corsini, und des Kardinals Ranuccio (?) im Museum zu Wien. — In vorzüglichen Lichtdrucken sind auf 13 Tafeln diese Bildnisse wiedergegeben, auf zwei weiteren das Schloß Caprarole und die Jesuitenkirche in Rom als Bauten des Kardinals Alexander. — Was Paul III. für Wissenschaft und Kunst getan hat, wird ausgiebig erörtert, noch eingehender geschildert, was Kardinal Alexander durch seine sehr ausgedehnten und innigen Beziehungen zu den Hauptgelehrten und Künstlern seiner Zeit erreicht hat, zu den Malern, aber auch zu den Bildhauern, Goldschmieden, Architekten, nicht nur in Rom. — Mit dem „Familienbilde", welches den alten Papst 1547 zwischen seinen beiden Neffen, dem Kardinal Alexander und dem jungen Prinzen Octavio darstellt, in nicht ganz vollendeter Ausführung, aber in frappanter Charakterisierung, schließt die geistvolle und doch historisch zuverlässige Monographie.

K.

Rembrandt. Eine Skizze von Richard Graul. Mit 14 farbigen Reproduktionen. Fünfzig Zeichnungen von Rembrandt. Ausgewählt und eingeleitet von Richard Graul. E. A. Seemann, Leipzig 1906. (Preis je 3 Mk. geb.)

Das erste Büchlein enthält auf 40 musterhaft ausgestatteten Seiten ein Lebensbild Rembrandts, welches nicht nur die zuverlässigsten Angaben und die zutreffendsten Äußerungen über den Meister geschickt zusammenfaßt, sondern ihn auch in eigenartiger, scharfer Charakterisierung zeigt, die ihn dem Verständnisse näher bringt. Die beigehefteten Farbendrucke erhöhen als köstliche Erzeugnisse der Chromotechnik den Wert des vornehmen Bändchens, das nur von diesem Meisterverlage des Dreifarbendruckes so wohlfeil geboten werden konnte. — Das zweite Büchlein schildert Rembrandt als den gewandten, eindrucksvollen, fruchtbaren Zeichner und wählt aus der Unzahl seiner Zeichnungen 50 der ihn am meisten charakterisierenden heraus, um sie in einfachen Autotypien wiederzugeben. Diese Studien nach der Natur und nach anderen Künstlern, diese Kompositions-Entwürfe und Skizzen manifestieren den Meister in seiner Originalität, Kraft und Vielseitigkeit, für das Studium der weitverbreiteten Originale neues Interesse weckend.

B.

Weichers Kunstbücher Nr. 3. — Leipzig. — Die Meisterbilder von Rembrandt (Preis 80 Pf.) sind 60 gute Reproduktionen von Hanfstänglschen Aufnahmen der besten Gemälde Rembrandts, zumeist Porträts, aber auch ein starkes Dutzend sonstiger Hauptbilder. Das niedliche Format und der geschmackvolle Umschlag verleihen dem Festbüchlein einen besonderen Reiz.

B.

Allgemeines Künstler-Lexikon. Dritte umgearbeitete und bis auf die neueste Zeit ergänzte Auflage, herausgegeben von H. W. Singer. Nachträge und Berichtigungen. Rütten & Loening in Frankfurt a. M. 1906. (Preis 9 Mk.)

Dieses lieferungsweise erschienene, hier daher seit Bd. VII, Sp. 318 wiederholt besprochene große Lexikon war namentlich in bezug auf seinen ersten, von † Müller besorgten Teil (A—J) der Ergänzung sehr bedürftig, so daß hierfür der bei dem Abschluß des Werkes 1901 in aller Eile zusammengestellte I. Nach-

trag auf die Dauer nicht genügen konnte. Der kürzlich erschienene II. Nachtrag hat den Vorzug, nicht nur das Versäumte nachzuholen, sondern auch die allerneueste Zeit (1901—1905) ausgiebigst zu berücksichtigen, so daß nunmehr auf diesem vielgepflegten Konsultationsgebiete ein Nachschlagebuch vorliegt, das allen billigen Anforderungen genügt, bis die gesteigerte Forschung und Produktivität wieder eine neue Auflage erfordert, zu der sich dann viele Notizensammler die Hand reichen müssen. A.

Moderner Cicerone. Berlin I. Das Kaiser Friedrich-Museum. Von Dr. Paul Schubring. Mit 276 Abbildungen und 2 Grundrissen. Union, Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart 1906. (Preis gebunden 4,50 Mk.)

In diese (hier XVI, 191 und 384) bereits besprochene Serie von Führern durch die bedeutendsten Kunststädte und -Gegenden ist neuerdings auch Berlin eingetreten durch eine Beschreibung des Kaiser Friedrich-Museums, das seit seiner Eröffnung vor nahezu 2 Jahren (vergl. XVII, 317) eine gewaltige Anziehungskraft bewährt. — In der diesen Führern eigenen so handlichen wie vornehmen, ungemein reich illustrierten Form ist hier ein Rundgang durch das neue Museum geboten, wie er anregender und instruktiver kaum gedacht werden kann. — Nach einer kurzen sehr interessanten Einleitung über die „Geschichte der Sammlung" wird zuerst der Oberstock, der nur Gemälde enthält, durchwandert, und was hier die Italiener, die Nordische Malerei (Altniederländer, Alte deutsche Schule, Niederländer des XVII. Jahrh.), endlich die Spanier, Franzosen und Engländer bieten, mehr oder minder eingehend erklärt mit voller Beherrschung des Stoffes, in eleganter Darstellung und packender Art. — Das Parterre, welches die Basilika, Altchristlich-byzantinische Abteilung, Persisch-islamische Kunst, Italienisch gotische Plastik, Italienische Renaissanceplastik, Deutsche Bildnerei umfaßt, die ebenfalls teilweise zu dem Spezialgebiet des Verfassers gehören, wird in derselben anschaulich aufklärenden Weise topographisch vorgenommen, so daß hier in peripatetischer Art die mannigfaltigsten Kunstkenntnisse vermittelt werden. S.

Beckmann-Führer. — Mainz und Umgebung. Mit fünffarbigem Stadtplan, 13 Kunstbeilagen und vielen Textillustrationen, bearbeitet von Prof. E. Neeb. II. Aufl. — Seifert in Stuttgart. (Preis 75 Pf.)

Dieser handliche Führer bietet auf 48 Seiten eine „Geschichte der Stadt", in der auch das römische und das mittelalterliche Mainz gut bedacht sind. Der „Beschreibung der Stadt und ihrer Umgebung" sind die weiteren 90 Seiten gewidmet, und zwar zunächst allgemeineren Angaben und Nachweisen, sodann den „Wanderungen durch die Stadt": durch die Neustadt, namentlich aber durch die Altstadt, für die fünf Orientierungsgänge vorgeschlagen werden, an welche die Ausflüge in „die nächste Umgebung" sich anschließen. Die Illustrationen, die sich mit Recht auf Bauwerke und Skulpturen der verschiedenen Stilarten beziehen (mit Einschluß der im vorigen Jahre gefundenen, großen und herrlichen Jupitersäule) sind zumeist auf eigenen Tafeln gut reproduziert. H.

Die Kunstsammlung des königl. Professors Dr. Wilhelm von Miller in München. Von Dr. E. Bassermann-Jordan. Mit 39 Tafeln in Lichtdruck. F. Bruckmann, A.-G., München 1906. (Preis geb. 30 Mk.)

Der Professor der Chemie, dem (die Wiederauffindung der Technik des für die mittelalterliche Textilkunst im Orient und später auch in Europa so bedeutungsvollen cyprischen Goldfadens einen Ehrenplatz in der Geschichte des modernen Kunstgewerbes verschafft), die Familientradition Liebe zur Kunst eingeflößt hatte, fand in der Erwerbung alter Kunstgegenstände zur Ausschmückung seines Hauses Befriedigung und Erholung. — Die Sammlung, die er zurückgelassen hat, umfaßt 556 Objekte. Diese sind von dem Kunstgelehrten Bassermann-Jordan mit großem Verständnis katalogisch beschrieben; 160 derselben von Bruckmann auf 39 Tafeln vorzüglich reproduziert worden. Letztere, die für die Beurteilung der Sammlung wesentliche Dienste leisten, geben Glasgemälde, Emails, Gefäße und Geräte in Edelmetall, Bronze, Kupfer wieder, sowie Waffen, Holzfiguren, Miniaturen, Gemälde. Nur wenige von ihnen (die deswegen besser nicht abgebildet wären) wecken Verdacht, die meisten machen einen recht guten Eindruck, manche als hervorragende Wertobjekte der Waffentechnik und Treibkunst aus der Renaissance; auch die, zumeist der Spätgotik angehörige Holzplastik bietet eine Anzahl guter Exemplare, wie sie der Münchener Antiquitätenmarkt in großer Anzahl lieferte und eigentlich noch besorgt. — Sollte der mit außergewöhnlicher Eleganz ausgestattete, vornehm wirkende Katalog das Vorspiel der Auflösung sein, dann wird es wiederum an hohen Preisen nicht fehlen. Schnütgen.

Un cours d'Esthètique Artistique dans les classes supérieures d'Humanités anciennes par l'abbé Hector Gevelle. — A. Spinet, Enghien 1905. (Preis 0,50 fr.)

Dieses Heftchen soll bekannt machen mit dem Verfahren des Kolleg.-Professors der Beredsamkeit, seine Schüler einzuführen in das Verständnis der ästhetisch-künstlerischen Grundsätze. Zu diesem Zwecke unterzieht er die vatikanische Prachtstatue des Kaisers Augustus, die 1863 an der Via Flaminia ausgegraben wurde, einer sehr eingehenden Analyse, die sich zuerst mit ihrer Gesamtheit, dann mit den Darstellungen auf ihrem Küraß beschäftigt. Die zahlreichen Fragen, die gestellt und in freiem mündlichem Vortrag beantwortet werden, sind geeignet, das Interesse zu wecken, das Auge zu schulen, die Kritik zu lehren und mit ihr die Handhabung des Wortes. Daß durch alles dieses von einem geschickten Lehrer der Geschmack gebildet wird, unterliegt keinem Zweifel. G.

Abhandlungen

Zur Entstehungsgeschichte der Sixtinischen Wandfresken.

(Mit 4 Abbildungen.)

II.

o kommen wir denn zu der notwendigen Annahme, daß die durch den Vertrag vom 27. Oktober 1481 den 4 Malern übertragenen zehn Historien nicht die letzten, sondern die ersten in der Ausführung des Zyklus waren. Diese Annahme paßt auch viel besser in die ganze Konstellation. Am 27. Oktober 1481 verpflichteten sich nach Steinmann die 4 Künstler, bis 15. März 1482 die letzten 10 Historienbilder fertig zu machen und dies bei einer ungeheuren Geldbuße für den Fall, daß sie die vorgeschriebene Zeit nicht einhalten. Nun fällt es ihnen aber garnicht ein, den Termin zu beachten oder auch nur die übernommenen Historien überhaupt auszuführen. Am Ende des Jahres 1482, wo sie nach der im Kontrakt vorgesehenen Zeit hätten mindestens 2 Dutzend Fresken fertig haben können, lassen sie endlich den Papst ganz im Stich, der nun für die 2 noch übrigen Bilder noch einen neuen Künstler berufen muß.

Steinmanns Ansicht, daß der Papst die Künstler deswegen mit einer so hohen Geldbuße für den Fall einer Terminversäumnis bedrohte, weil er schon im Frühjahr 1482 alle Fastengottesdienste und die Feiern der Stillen Woche in der neuen Kapelle halten wollte, wäre verfehlt, auch wenn es sich wirklich um die letzten 10 Fresken handelte. Denn im Jahre 1482 war Ostern am 7. April, Palmsonntag am 31. März, Aschermittwoch am 20. Februar, während die Maler ja erst am 15. März fertig sein sollten. Wenn sie nun auch zu diesem Termin fertig geworden wären, hätte die Kapelle sicherlich selbst in der Karwoche und an Ostern noch nicht benutzt werden können. Bei unserer Auffassung dagegen läßt sich das Drängen des Papstes ganz wohl verstehen. Freilich verstrickt uns die Annahme, daß es sich im Vertrag vom 27. Oktober 1481 um die ersten 10 Historien handelt, in scheinbar unlösliche Widersprüche. Denn das Schriftstück spricht klar und unzweideutig von „istoriae iam factae in dicta capella per eosdem depictores".

Den Schlüssel zu des Rätsels Lösung dürfen wir wohl hinter der auffallenden Tatsache vermuten, daß Dolci vier Künstlern zehn Historien überträgt. Da die zehn Bilder die ersten in der Ausführung waren, muß es doch sehr wundernehmen, daß den 4 Malern nicht 4 oder 8 oder 12 oder alle 16 aufgetragen werden. Wie kommt Dolci dazu, während doch 16 Bilder noch gemalt werden mußten, jedem Künstler $2^{1}/_{2}$ Fresken zuzuweisen? Dürfen wir einen solchen Akt selbstherrlicher Willkür voraussetzen? Ganz bestimmt nicht. Das zeigt am deutlichsten der Vertrag selber. Darin steht klipp und klar: 1. Die Maler Rosselli, Botticelli, Ghirlandajo und Perugino übernehmen gemeinsam die 10 bezeichneten Historien. 2. Wie sich die 4 Unternehmer untereinander und mit ihren Gehilfen in die Arbeit teilen wollen, ist ihre Sache. 3. Sie verpflichten sich, die Aufgabe nach bestem Gewissen und Können zu erledigen. 4. Das Honorar wird nachher durch eine Jury festgesetzt. 5. Die Unternehmer versprechen, bis 15. März 1482 fertig zu sein und sie garantieren freiwillig (sponte sibi imposuerunt, — also nicht der Papst droht) mit der riesigen Summe von 50 Goldgulden für jeden, der den Vertrag nicht einhält, so zwar, daß jeder einzelne für sich und jeden anderen Kontraktbrüchigen mit seinem gegenwärtigen und künftigen Vermögen haftet. Das alles erklärt sich nur dann, wenn das Anerbieten nicht vom Papst ausging, sondern von den 4 Künstlern, vielleicht im Gegensatz zu den Wünschen des Papstes, welchem die rechtzeitige Vollendung der Malereien sehr am Herzen lag und der am Ende, um sicher zu gehen, willens war, noch weitere Künstler zu berufen. Wie kamen aber die 4 Unternehmer dazu, einen Kontrakt auf 10 Fresken zu schließen? Die Erklärung gibt ein Blick auf folgendes Schema unmittelbar:

Auffindung Mosis, Perugino.	Geburt Christi, Perugino.
Beschneidung des Mosessöhnleins, Perugino.	Taufe Christi (Johannestaufe), Perugino.
Wüstenaufenthalt Mosis, Botticelli.	Wüstenaufenthalt Christi, Botticelli.
Durchzug durchs Rote Meer, Ghirlandajo.	Berufung der ersten Jünger, Ghirlandajo.
Gesetzgebung auf Sinai, Rosselli.	Bergpredigt und Heilung des Aussätzigen, Rosselli
Aarons Berufung zum Hohenpriester, Botticelli.	Schlüsselübergabe an Petrus, Perugino.
Abschied Mosis, Signorelli.	Abendmahl, Rosselli
Kampf um Mosis Leichnam, Signorelli.	Auferstehung Christi, Ghirlandajo.

Erklärung des Wand-Historienzyklus.

Der Bilderkreis zeigt in der Gegenüberstellung des Moses- und des Messiaslebens die Gründung des alt- und des neutestamentlichen Gottesreichs (Synagoge und Kirche) und die Einsetzung ihrer Hierarchie. Quelle für den Theologen bei der Auswahl der Themata und für die Künstler bei der Ausführung war nicht in erster Linie die Hl. Schrift, sondern (wie eine ganze Reihe von Einzelheiten beweist) die Historia scholastica des Petrus Comestor (bei Migne, PL 198), die sich als biblisches Lehrbuch gleich den Sentenzen des Lombarden vom XII. bis ins XVI. Jahrh. in der Hand des Theologen befand. Die erste Historiengruppe (3 Paare) befaßt sich mit Moses und Jesus bis zum Antritt ihrer heilsgeschichtlichen Mission. Geburt Christi und Auffindung Mosis fielen dem Jüngsten Gericht Michelangelos zum Opfer. Im ersten erhaltenen Paar stehen sich symmetrisch gegenüber: Jesus und der taufende Johannes, Moses und der ihn mit gezücktem Schwert bedrohende Engel (nach Comestor, Sp. 1147; nach Ex. 4,24 Gott), das Gefolge Mosis und die Beschneidungsszene hier, 2 Gruppen Zuschauer in der Taufe. Im Hintergrund entsprechen sich die Begegnung Mosis und Aarons am „Berge Gottes" (Ex. 4,27 ff.) und die 2 Predigtszenen (des Täufers und Christi) auf beiden Talseiten. Von der Beschneidungsgruppe weg gehen 2 Frauen nach dem Hintergrund, Zippora mit einer Begleiterin, die nach Comestors irriger Auffassung von Ex. 4,26 den Moses verläßt, d. h. wieder heimkehrt. Moses und Jesus anerkennen in diesem Freskenpaar auf Gottes Antrieb die auf die nahen Heilsveranstaltungen vorbereitende, von Gott angeordnete Zeremonie. Nach Comestor (Sp. 1554) war der erste Grund für die Taufe Christi, die Johannestaufe anzuerkennen. In den Hintergrundszenen werden Aaron, der „Mund Mosis vor seinem Volk und vor dem Pharao", und Johannes, die „Stimme des Rufenden in der Wüste", miteinander verglichen. Der Gedanke der beiden Predigtszenen ist derselbe wie in einigen „Predigten Johannis" (Ghirlandajo, Andrea del Sarto), wo Jesus ganz einsam hinter dem Prediger auf einem höheren Hügel steht.

In den 2 Wüstenbildern (Abb. 1 und 2) entsprechen den 3 Versuchungen Jesu die 3 Darstellungen Mosis im Hintergrund: Moses flieht, löst bei seiner Herde auf Gottes Befehl seine Sandalen, vernimmt am brennenden Dornbusch seine Berufung. In dem Berg, auf welchem Jesus hungert, erblicken wir nach Comestor (Sp. 1556) den Quarantana, in dem über den Felsen herabrieselnden Bächlein den „rivulus quem sanavit Elisaeus", in der Stadt im Hintergrund das 2 Meilen entfernte Jericho. Im Hintergrund rechts gewährt Botticelli dem Beschauer einen Ausblick auf die Herrlichkeiten und Königreiche, welche Satan vom Berge aus Jesus zeigt: eine Stadt, Berge, einen von Schiffen belebten See oder Fluß. Im Vordergrund korrespondieren: das Reinigungsopfer des Aussätzigen (Lev. 14,2 ff.) vor der Tempelzinne — Jesus soll sich hier herabstürzen, d. h. den unten Stehenden ein bloß der Schaulust dienendes Wunder zum Besten geben (ut jactanter se ostenderet filium Dei, Comestor, Sp. 1556) — und die Brunnenszene (Moses vertreibt die rücksichtslosen Hirten und tränkt den Töchtern Jethros ihre Schafe, Ex. 2,15 ff.), ferner der von 2 sich raufenden Hebräern beobachtete Totschlag des ägyptischen Fronvogts und der Streit der 3 Jünglinge an der Bank, endlich die Rückkehr Mosis (mit Familie und Dienerschaft) nach Ägypten und eine Gruppe, vor welcher (dem Moses genau gegenüber) eine Porträtgestalt mit einem Stabe steht (hinter ihm wohl das Selbstbildnis Botticellis). Es ist der Nepote Girolamo Riario, der sich hier in seiner ihm 1480 übertragenen Würde als Gonfaloniere der Kirche (mit Feldherrnstab) dem großen Führer Israels gleichstellen ließ. Vor ihm mußte der mit seiner Dienerschaft (den Engeln, die ihn nach der 3. Versuchung bedient hatten) aus der Wüste zurückkehrende Jesus in den Mittelgrund weichen, wo er von links her auf das (an sich schon symbolische) Reinigungsopfer zuschreitet. Die bedeutungsvolle Gruppe soll dem Beschauer sagen: „Siehe, da kommt das Gotteslamm, das auf sich nimmt die Sünden der Welt." Christus und Moses ziehen nach ihrer 40tägigen bezw. 40jährigen Vorbereitung in der Wüste aus, Israel und die Menschheit herauszuführen aus dem Land der Knechtschaft in das ersehnte Verheißungsland.

Die 2. Gruppe beginnt mit der Berufung der ersten Jünger und des „Erstgeborenen Gottes" (des israelitischen Volkes). Man beachte die ganz übereinstimmende Anlage des Sees Genesareth und des Roten Meeres mit den beiderseits ansteigenden Bergen. Christus und den beiden knieenden Jüngern entsprechen Moses und seine knieenden Geschwister (Maria und Aaron); dem in den Fluten untergehenden Heer und den wenigen Israeliten, die noch am Ufer der Katastrophe zusehen, 2 Gruppen heilsbegieriger Besucher des neuen Propheten; im Hintergrund den beratenden Ägyptern und den ins Gebirge abziehenden Israeliten die beiden Berufungen der Jünger aus ihren Kähnen; der ägyptischen Stadt die Feste am See Genesareth, den Nachen der Jünger und den anderen Fahrzeugen die im Roten Meer schwimmenden Schiffe. Die Regenfluten im Auszugsbild, die Steinmann auf die Sumpfschlacht von Campo Morto deutete, gehen auf Comestor zurück, der zu Ex. 14,24 („Der Herr sah auf die Ägypter aus der Wolken- und Feuersäule") die Erklärung gibt: i. e. intolerabiles imbres et gravia tonitrua coruscationesque ac lampades infecit super eos (Sp. 1158). 2 Personen der Mosesgruppe tragen Reliquiare (darunter Kardinal Bessarion ein größeres), wie auch im Sinaibild bei der 2. Rückkunft Mosis Aaron ein solches in der Hand hält. Wir haben dabei an die aus Ägypten mitgenommenen Reliquien Josephs zu denken. Comestor (Sp. 1155) erzählt weitläufig, wie die Juden dieselben vor dem Auszug in dem vom Nil überschwemmten Land suchten und nur durch ein Wunder fanden. Das Porträt hinter Moses stellt jedenfalls nicht den 20jährigen Piero di Cosimo dar, sondern vielleicht den Ghirlandajo; die Züge würden zu seinem Selbstbildnis aus der Vertreibung Joachims in Sta. Maria Novella in Florenz gut stimmen.

Im folgenden Freskenpaar (Abb. 3 und 4) hat sich Rosselli ganz an Comestor gehalten. Die Ankunft des Volkes „dem Berge gegenüber" (Lager im rechten Hintergrund) und der Bundesschluß am Fuße des Sinai liegen der Erzählung voraus. An letzteren erinnern aber noch der (entweihte) Altar und das große um-

gestürzte Wassergefäß daneben. Comestor (Sp. 1169) macht nämlich zu der Bekräftigung des Bundes durch Ausspritzen von Blut (Ex. 24,8) die Bemerkung, das sei ein von den Heiden übernommenes Zeichen, die Juden hätten aber selber ein noch schrecklicheres Symbol dafür gehabt, Ausschütten von Wasser: wie das Wasser ausströme und in der Erde verloren gehe, so solle der Bundesbrüchige mit seinem ganzen Geschlecht zugrunde gehen. Es stehen sich gegenüber der Sinai und „der Berg, wo die Predigt und die Reinigung des Aussätzigen stattfand" — nach Petrus Comestor (Sp. 1564) 2 Meilen von Kapharnaum, daher hinter der Bergpredigt die Stadt und ihr zulieb beim Sinai der Ausblick auf das Rote Meer mit der Ägypterstadt —; ferner die Bergpredigt und die Szene, wie Moses zum erstenmal mit den Tafeln vom Berge kommt und sie angesichts der abtrünnigen Volksgenossen, welche jubelnd den auf den Altar erhobenen goldenen Stier verehren, im Zorne zertrümmert; die Heilung des Aussätzigen und die 2. Herabkunft Mosis, den das Volk vor dem (inzwischen verlegten) Lager erwartet; auf beiden Bergen Moses, der mit Gott verkehrt und knieend die Tafeln entgegennimmt, während sein Diener Josue etwas tiefer schläft, und Jesus, der mit einem einzigen Jünger betend vom Gipfel herabschreitet, nachdem er die Nacht im Gebet mit Gott verkehrt (Lk. 6,12, daher die Kirche). Moses erscheint bei der Vermittelung des Gesetzes an sein wankelmütiges und schwaches Volk als der große Gesetzgeber und Lehrer der alttestamentlichen Theokratie, der sich nach dem Abfall rückhaltlos als Sühnopfer anbietet (Ex. 32,31 f.) und nicht ruht, bis ihm Gott als Zeichen neuer Huld seine Herrlichkeit zeigt (Ex. 33,17 ff.: ihr Vorüberziehen in den Farben des Regenbogens ist auf dem Berg in der linken oberen Ecke gemalt); und Jesus tritt ihm gegenüber als der große Lehrer und Gesetzgeber der Menschheit, welcher das auf dem Berg von Gott empfangene Grundgesetz seines neutestamentlichen Gottesreichs den Armen und Schwachen, welche den Berg umlagern, entwickelt und sich für die Sünde der Menschheit (wie im Reinigungsopfer durch den Aussatz versinnbildet) seinem himmlischen Vater als Sühnopfer anbietet. Auf diese Weise kommt zugleich das Lehr-, Regierungs- und Priesteramt Christi und Mosis zur Darstellung. Und außerdem erzählt das Freskenpaar die Berufung des alt- und neutestamentlichen Priestertums zur Fortsetzung dieses dreifachen Amts. Das Strafgericht im Hintergrund rechts vom Sinai bedeutet zugleich die Auserwählung des Stammes Levi zum Priesterstamm, und im Gegenbild schreitet Jesus vom Berge her mit den am Morgen ausgewählten Aposteln, und die Zwölf haben während der Rede hinten am Hügel Aufstellung genommen. Petrus Comestor erzählt im engsten örtlichen, zeitlichen und sachlichen Zusammenhang die Auserwählung der Apostel, die Bergpredigt, die Aussendung der Apostel („mit der Gewalt, die unreinen Geister auszutreiben, alle Schwächen zu heilen und das Reich Gottes zu predigen") und die Heilung des Aussätzigen, alles das auf dem Raum einer Seite (Sp. 1563 ff.). Auch der Auserwählung des Levitenstammes liegt Comestor (Sp. 1190) zugrunde. An dem Bach, in welchen Moses den Staub vom Goldenen Kalb gestreut hat, stehen Moses und eine Reihe Leviten als Richter, auf der anderen Seite müssen die Israeliten knieend aus dem Bach trinken und jeder, bei welchem sich die Schuld am Barte offenbart, fällt unter dem Schwerte der Leviten. In den 2 Porträtgestalten mit einer Rosette am Hut in der rechten Hauptgruppe dürfen wir vielleicht zwei Maler vermuten, ganz am Rand den Rosselli, in dem Jüngling, vor welchem der Farbentopf mit Pinsel steht, den Piero di Cosimo.

Die Hauptgruppen des nächsten Historienpaares schildern die Auserwählung eines Priesters zur höchsten Gewalt in geistlichen Dingen, zum alt- und neutestamentlichen Hohenpriestertum, den Petrus durch Übergabe der Schlüssel und den Aaron durch das Gottesgericht bei der Empörung der Koreiten (Nr. 16). Der Künstler machte sich auch hier die Auffassung Comestors (Sp. 1230, im Gegensatz zu Nr. 16,35: Feuer ging aus von dem Herrn) mit Glück zu nutzen: auf das Zeichen Mosis zum Gottesgericht „geht ein Feuer aus von den Rauchfässern Kores und seiner Genossen (tantus quantus nec de terra prolatus vel concursione fulminum aut violentia spirituum visus est unquam exsilire) und verschlingt sie, während Aaron unverletzt dasteht." Die 4 Nebenszenen illustrieren die von Moses und Christus geübte und in den Hauptszenen ihren Nachfolgern übertragene Binde- und Lösegewalt. Moses läßt den Mann, der am Sabbath Holz sammelte, zur Steinigung abführen (Nr. 15,32 ff.; Comestor, Sp. 1229 f.). Auf die bei diesem Anlaß (der unmittelbar vor dem Fall Kore erzählt wird) von Gott gegebene Kleidervorschrift geht offenbar das eigentümliche Gewand des Verurteilten, den Steinmann deshalb mit dem abtrünnigen Erzbischof Zamometič identifizierte, zurück. In dem Gegenstück, der Begebenheit mit dem Steuerdenar, macht Perugino mit Comestor (Sp. 1605) aus den (von den beiden danebenstehenden Pharisäern gesandten) Anhängern des Herodes „Soldaten". Das Urteil Jesu lautet nach Comestor: gebt dem Kaiser seine Steuern und Gott die Erstlinge, Zehnten und Oblationen. Die andere neutestamentliche Szene erzählt, wie sich Jesus beim Versuch der Juden, ihn wegen Gotteslästerung zu steinigen, durch ein Wunder rettet (Jo. 10,23 ff.). Ihr entspricht das freisprechende Urteil Mosis über die wegen Gotteslästerung verklagten Propheten Eldad und Medad (Nr. 11,26 ff.), das sich (wie die Erwählung Aarons von dem Untergang der Koreiten) von der Vernichtung Dathans und Abirons (Nr. 16) abhebt: während diese beiden von der Erde verschlungen werden, stehen Eldad und Medad, in prophetisches Schauen verzückt, unverletzt am Rande des Abgrundes.

In diesem Freskenpaar erreicht die 2. Freskengruppe und zugleich der ganze Zyklus den Höhepunkt; die noch übrige Gruppe von 2 Freskenpaaren gibt eine Art Rück- und Ausblick. Moses und Christus nehmen, nachdem sie ihr Reich gegründet und die Hierarchie eingesetzt haben, an der Grenze des Verheißungslandes, das sie selber nicht mehr betreten, Abschied von ihrem Volk. Dem letzten Abendmahl entspricht der Abschied Mosis (Übergabe des Führerstabs an Josue, Segen über das Volk und die 12 Stämme, unter deren Vertretern der Levite noch einmal besonders hervorgehoben wird). Den 3 Ausschnitten aus der Leidensgeschichte (in den Fensterdurchsichten des Cönaculums) korrespondieren 3 Darstellungen Mosis nach dem Abschied (im Hinter-



1. Botticelli: Vorbereitung des Moses auf sein Amt.



3. Rosselli: Gesetzgebung am Sinai.

grund): ein Engel zeigt auf dem Berge Nebo dem Moses das Gelobte Land und stärkt Jesus in seinem Todeskampf; einsam wankt der 120jährige Moses den Berg herab, um zu sterben, verlassen von den Seinigen läßt sich Jesus von den Schergen gefangen nehmen und den Ölberg herabführen dem Tode entgegen; Mosis Leichnam wird von einigen Juden beweint, der tot am Kreuze hängende Jesus wird von einigen Getreuen beklagt, nachdem es vollbracht, das Verheißungsland, die Kirche, erobert ist.



2. Botticelli: Vorbereitung Jesu auf sein Amt.



4. Rosselli: Bergpredigt und Heilung des Aussätzigen.

Das letzte Historienpaar, das beim Einsturz der Rückwand (Weihnachten 1522) zugrunde ging und später neu gemalt wurde, enthält die Auferstehung Jesu, das Fundament des christlichen Glaubens und das Unterpfand unserer einstigen Auferstehung, und als Gegenstück den Kampf des Erzengels Michael mit Satan um den Leichnam Mosis (Judas 9). (Schluß folgt.)

Freiburg i. Br. **Anton Groner.**

Unsere Künstler und das öffentliche Leben.

II.

o wurde Johann van Eyck, indem er den antiken Traditionen erneut folgte, der Begründer der modernen Malerei! Denn was unsere Galerien und Kirchen vom Beginn des zweiten Viertels des XV. Jahrh. an — aus allen Schulen diesseits und jenseits der Alpen — bergen, gründet sich auf van Eycks Wiederbelebung des alten, schon in Urzeiten[13]) geübten Ölmalverfahrens!

Auch wir stehen heute wiederum vor der gleichen ernsten Frage, die van Eyck in rastlosem Ringen gelöst, doch um vieles ernster ist sie für uns, weil uns noch dazu die nicht zu unterschätzenden Vorteile der alten Werkstattübung längst verloren gegangen sind, die dem Fabrikbetrieb und der Handelsspekulation gewichen. Doch gleichem Mühen kann gleicher Erfolg — auch heute noch — nicht verwehrt bleiben! Und sollten sich die Schwierigkeiten auch gleichsam türmen, so könnte uns das als Künstler doch nicht abschrecken, zu erstreben, was wir unter allen Umständen zurückgewinnen müssen!

Allen, die wir genannt, gab Weg und Ziel zu ihren Forschungen und Fortentwickelungen des Zurückgefundenen: die antike Schulung, und auch wir werden dazu zurückkehren müssen, wenn wir uns eines gleich glücklichen Ausganges erfreuen wollen. Hiervon gibt es keinen Erlaß, und die wenig geschmackvolle Ausrede, daß sich die „Akademie-Erziehung" doch wohl nicht mehr mit Werkstatt-Verhältnissen verquicken lasse, kann uns von den Forderungen der alten Schule nicht befreien. Denn hören wir nicht von den Meistern aller Zeiten gleiches Begehren?! Als den van Eycks — und insonderheit Johann — die alten Klassiker zu laut redenden Orakeln wurden, da kannte er aus der Mastrichter Schule, die nach allen Richtungen der Windrose Verbindungen unterhielt, eines Theophilus Verlangen, wie das des Anonymus Bernensis und nicht minder das des Heraclius, womit wir, uns zurückwendend, gleiches aus einem Zeitraume, etwa vom XIV. bis X. Jahrh. vernehmen; also aus einer Zeit, die man sich gemeinhin sogar recht dunkel vorzustellen beliebt. Sie war es aber keineswegs, wie wir aus diesen und anderen Quellen ersehen. Mit Recht schreibt daher Victor von Scheffel in seinem „Ekkehard":[14]) „Über dem Hegau lag ein trüber bleischwerer Himmel, doch war von der Finsternis, die bekanntlich über dem ganzen Mittelalter lastete, im einzelnen nichts wahrzunehmen." In gleichem Irrtume befangen betrachtet vielleicht annoch mancher Stubenhocker[15]) jene Zeit und deren Kunst, welcher einst Homer eine seiner herrlichsten Schilderungen entnahm, als er im achtzehnten Gesange der Iliade die Szenen beschrieb, mit denen Hephästos den Schild des Achilleus in so wunderbarer Weise schmückte und belebte, von welcher der Mäonide anhebt:

„Einen Reigen auch schlang der hinkende Feuerbeherrscher,
„Jenem gleich, wie vordem in der weitbewohneten Knossos
„Dädalos künstlich ersann der lockigen Ariadne."
(V. 590—592.)

„Das ist in einer Zeit", sagt Julius Braun,[16]) „wo eine mißgeborene Kritik das leuchtend blaue Mittelmeer mit kimmerischem Nebel zu

[13]) In der Einleitung zu meinen „Untersuchungen über den Beginn der Ölmalerei" konnte ich die Frage nach dem Beginn und Ausgang dieser Technik mit den Worten beantworten: „. . . Das vor uns heute ausgebreitete Material gestattet uns sogar, unsere Nachforschung gleich mit der kühnen Frage nach dem ersten Beginne und dem Orte der Erfindung des Ölmalverfahrens zu eröffnen. An diese Frage wird sich die weitere schließen, ob nur von einer Stelle aus sich die Erfindung verbreitet habe, oder ob sie an vielen Stellen und zu verschiedenen Zeiten erfunden sei. Die erste Frage scheint sich zu beantworten, wenn wir diese mit anderen Kunstäußerungen der jungen Menschheit gleichalterig erkennen wollen. Die sich daran anschließende Frage, ob die Anwendung der Erfindung sich auf einen Ort beschränkt, oder ob sie von einer Stelle aus nach allen Richtungen hin Verbreitung gefunden habe, mag in Kürze dahin Beantwortung finden, daß die Ölmaltechnik in ihrer ganzen Ausdehnung mit allen übrigen menschlichen Künsten und Erfindungen einen gemeinsamen Ausgangspunkt hat und gleich diesen unausgesetzt fortgeführt worden ist." (Seite 3.)

[14]) »Ekkehard«. Eine Geschichte aus dem X. Jahrh. von Joseph Victor von Scheffel. — 209. Aufl. — (Stuttgart 1905.) S. 1.

[15]) Den Vertreter dieser seltsamen Gelehrten-Kategorie charakterisiert Heinrich Heine:

„. . . Mit seinen Nachtmützen und Schlafrockfetzen
„Stopft er die Lücken des Weltenbau's."
(Buch der Lieder. [Hamburg 1851] LVIII, S. 223.)

[16]) ‚Geschichte der Kunst' in ihrem Entwicklungsgang durch alle Völker der alten Welt hindurch auf

bedecken liebt." — Wir aber, in unserer als so sehr fortgeschritten gepriesenen Zeit werden uns doch nicht das Armutszeugnis geben, das nicht einmal zu vermögen, was schon in jenem ‚saeculum obscurum' ein unbekannter Miniaturist [17]) von einem jeden Künstler als ganz selbstverständlich voraussetzt, nämlich, daß er über ein zur Weiterforschung befähigendes Wissen verfüge! „Denn ein ehrlicher Künstler", so sagt er, „wird sich selbst als unfähig erklären müssen, wenn er nicht aus eigener Erfindungsgabe Experimente macht und mittelst seines Verstandes außer dem, was er von anderen gelernt hat, gar nichts weiter selbständig zu erfinden imstande ist. Denn alle und jede Kunst ist erfunden und erfaßt worden von den alles durchdringenden Sinnen der Menschen, indem Gott, durch den alles besteht, den Menschen seine Weisheit schenkte." Die Offenheit und Bestimmtheit, mit der der Berner Unbekannte belehrt und fordert, zwingt uns näher zuzusehen, woher er diese Berechtigung nimmt, denn stützt auch er sich wieder auf ältere, auf voraufgegangene Forderungen, dann dürfen wir hoffen, auf dem von ihm genommenen Wege gleichfalls dem Urquell näher zu kommen. Zwar kann an dieser Stelle eine abschließende Forschung nicht unser Ziel sein, die Erinnerung an van Eyck, an seine Vorgänger und Nachfolger, legt uns aber im Hinblick auf die eingangs erwähnten Besprechungen nicht nur den Wunsch, sondern eine gewisse Verpflichtung zum Vergleiche zwischen der alten bewährten und der sich sichtlich nicht bewährenden neuen Schulung nahe!

Professor Dr. Hermann Hagen,[18]) dem wir die Entdeckung jenes vorerwähnten Traktates danken, schreibt dazu unter Bern, Februar 1874: „Der Autor unseres Fragmentes, ohne Frage einer von den braven Schülern des Benedictus von Nursia, tritt uns darin nicht nur als ein ganz vortrefflicher Meister seiner Kunst entgegen, der aller Gespreiztheit und jedem Afterwissen abhold ist, sondern auch als ein biederer, bescheidener Mensch, der aber bei aller Gottesfurcht und Demut doch immer wieder auf die Vernunft und den von Gott gegebenen Verstand zurückgreift und sich herzlich über jede neue Entdeckung in der Kunst zu freuen versteht. Unsere Achtung vor dem Mittelalter, das überhaupt bei näherer Betrachtung mehr gewinnt als verliert, wird durch den Anonymus Bernensis nicht wenig gesteigert. Indem uns so der Autor nicht als eine verschwommene Gestalt entgegentritt, sondern als scharfgezeichnete, charakterfeste Persönlichkeit, verschmerzen wir es gerne, daß uns sein Name nicht erhalten ist, freuen uns vielmehr am reellen Inhalt des Gebotenen, und dessen ist mehr, als manch' laut klingender Name vergangener Zeiten geleistet hat." Und damit sagt Hagen eine Wahrheit, die uns nicht minder verpflichtet, als uns seine Entdeckung erfreut. Denn er eröffnet uns damit die Aussicht auf einen Pfad, der deutlich und übersehbar nicht nur durch die Jahrhunderte der christlichen Zeitrechnung, sondern weit über diese hinaus zurückleitet.

Wir waren ja schon vorhin mit von Scheffel auf dem Wege zur St. Gallener Benediktiner-Abtei; wenden wir uns nochmals dahin zurück und treten in die Klosterschule, in die Kunstwerkstätte, in die stille Zelle des Miniaturisten und die durch kostbare Handschriften ruhmwerte Bücherei, dann wird es uns gar bald wie Schuppen von den Augen fallen, und wir lernen den Gang der Dinge kennen. Wir werden sehen, auf welche Weise und wie frühe schon antike Bildung im Norden Fuß faßte, und wie dann in unausgesetztem Verkehr und Austausch des Nordens Errungenschaften wiederum dem Süden zugute kamen. Diese gegenseitigen Beeinflussungen erweisen sich von solch innerer Stärke und von so durchdringender, umfassender und nachhaltiger Wirksamkeit, daß sich eine diesbezügliche Monographie zur fesselndsten Lektüre gestalten würde.

Was bedeutet nicht schon die einzige Frage nach der Ölmaltechnik van Eycks! Ist sie nicht für viele schon mehr denn ein Kopfzerbrecher'l, vielmehr ein abgrundtiefes Rätsel geworden.[19])

dem Boden der Ortskunde nachgewiesen. Zweite Ausgabe mit einem Vorwort von Franz Reber (Wiesbaden 1873), II. Bd., »Kleinasien nnd die hellenische Welt«. S. 2.

[17]) Anonymus Bernensis über die Bindemittel und das Kolorieren von Initialen. Zum erstenmale aus der Berner Handschrift herausgegeben und mit einer Übersetzung versehen von Hermann Hagen. Mit einer Notiz über die Quellenliteratur der Eitemperatechnik von Albert Ilg. (Wien, Wilhelm Braumüller, 1874.)

[18]) A. a. O., S. 378.

[19]) Charakteristisch ist hierfür, was J. G. Müller & Co. (Hersteller der von Pereira'schen Temperafarben) unter Stuttgart, im November 1905 in einem eingehend die augenblickliche Lage beleuchtenden Zirkular sagen.

Doch wie unwissend müssen wir uns erst im Kreise jener unermüdet rastlos schaffenden Männer vorkommen, die in den Werken der Buchmalerei — dieser großen Kleinkunst — für uns Rätsel auf Rätsel häufen?! Ist die Erkenntnis schon der Anfang der Besserung, so brauchen wir uns darüber nicht unnütz zu besorgen, daß wir — sofern wir uns bescheiden und aufmerksam nahen — in denselben ebenso bereite wie bewährte Lehrer finden sollen. — Haben wir darum acht! Denn wie wir in den verschiedenen Zellen der Kalligraphen und

---

Zunächst wird aus dem von Adolf Frey herausgegebenen Buche: „Arnold Böcklin, nach den Erinnerungen seiner Züricher Freunde" zitiert: „. . . Unter den neuen großen Malern", sagt der Verfasser, „ist Böcklin der erste und einzige, der die überlieferte und allgemein gebräuchliche Technik (Öl) aufgab und sich einer von der zeitgenössischen abweichenden zukehrte (Tempera)." — Auf der zweiten Seite heißt es: „Über Ölfarbe findet man in demselben Kapitel folgendes erwähnt: Wie weit man es seitdem gebracht, sieht man ja: je dicker die Farbe, desto mehr Öl war von nöten, und so ist es denn kein Wunder, wenn die Bilder gelb, schwarz und unscheinbar werden.[1]) Die Unsolidität hat bis auf unsere Tage größere Fortschritte gemacht. Neuere Bilder haben sich nicht so viele Jahrzehnte gehalten, als die der alten Meister Jahrhunderte. Zu diesen alten Meistern müssen wir also zurück." [2]) (Vorhin sagte der Autor schon: „. . . . Über die Dauer und Schönheit der Farben kann man sich nur bei den Alten Rats erholen, ganz besonders bei den Brüdern van Eyck.) Dann lesen wir noch etwas Merkwürdiges: „Die Ölfarbe hat etwas Scharfes, Herbes, Spitziges, Absurdes,[3]) die Tempera etwas Weiches, Tiefes, Sehnsüchtiges." — Auf Seite 3 besagten Zirkulars heißt es dann wie folgt: „. . . . wir können nun zu den in der Beilage der Allgemeinen Zeitung von Professor Dr. Ostwald, Leipzig, erschienenen Aufsätze über Malerei übergehen, die in kurzer, klarer, leicht verständlicher Form die chemisch-physikalische Seite sämtlicher Techniken behandeln und beweisen, daß der Verfasser auch auf dem Gebiete der Temperatechnik mit allen Einzelheiten vertraut ist. Er erwähnt Böcklin gleichfalls als Temperamaler und sagt u. a., daß ein gutes Temperabindemittel vermöge seiner zusammengesetzten Beschaffenheit [4]) durch die ganze Masse auftrocknen und fest werden könne und dadurch die Ursache des bei den Ölbildern stattfindenden Reißens bei der Tempera wegfalle. Im übrigen kommt Herr Professor Ostwald zu dem Schluß, daß die Pastellmalerei die einzig richtige sei. — Also das Ende aller Mühe — selbst der geniale Einfall der mikroskopischen Untersuchung eines Bildquerschnittes — ist: Das Darangeben einer weiteren Untersuchung, also ein vollständiges Verzichtleisten auf ein Wiederfinden des alten bewährten Ölmalverfahrens! Denn nur dann ist es möglich, die Pastellmalerei als die einzig richtige zu empfehlen. — Hier zeigt sich bestätigt, was wir eingangs erwähnten, daß sich ein mit dem erforderlichen Rüstzeug ausgestatteter Künstler auf diesem Gebiete mehr bewähren werde als ein noch so hervorragender Fachlehrer. Dies klägliche Verzichtleisten scheint aber eine Art Panique hervorgerufen zu haben. Denn in Nr. 15 des XXII. Jahrganges der in München erscheinenden „Technischen Mitteilungen für Malerei" (Redaktion: Adolf Wilh. Keim) findet sich ein Artikel: „Die Reform der Malverfahren." Hier lesen wir: „. . . . Immer klarer drängt sich das Bewußtsein auf, daß ohne Herstellung besserer Malmittel eine organische und gesunde Fortbildung der Malerei sich nicht erhoffen läßt. Es werden daher sowohl von Chemikern als auch von Künstlern unausgesetzt Forschungen und Versuche auf diesem Gebiete angestellt und zwar mit recht erfreulichen Erfolgen!!!??? Die Losung, die sie alle beherrscht, lautet: »Los vom Öl!«" — und diesem folgt der merkwürdige Satz: „Denn daß das Öl nicht das Bindemittel war, welches die alten Meister benutzten, ist bereits eine erwiesene Tatsache." — Wenn die Panique schon bedauerlicherweise zu dem »Los vom Öl« führt und das Kind mit dem Bade ausschütten läßt, so muß doch die Behauptung im letzten Satze, weil jeglicher Begründung bar und durchaus unzutreffend, im Gemeininteresse mit aller Entschiedenheit zurückgewiesen werden. — Schon im Jahre 1895 habe ich in meinen »Studien zur Geschichte der Ölfarbentechnik« die Ölfrage auf das eingehendste behandelt; gleiches geschah in den 1899 erschienenen „Untersuchungen über den Beginn der Ölmalerei", wozu man die Ausführungen von Seite 82—85 einsehen möge. Weiter äußerte ich mich nach langen Erörterungen (in meiner Arbeit von 1902 „Zur Öltechnik der Alten", Seite 124) folgendermaßen: „. . . . Wie der Aufstieg gelang, beweisen die vorliegenden Proben — und ‚Gegenproben' — und gerade die letzteren beweisen, auf eine wie einfache Art van Eyck und auch Dürer sich über die absolute Sicherheit des angewendeten Materials Gewißheit verschaffen konnten. So schlicht aber das Verfahren auch ist, so verlangt dasselbe doch ein striktes Innehalten des einzigen allein richtigen Weges, was die Gegenproben zur unumstößlichen Tatsache erheben. — Als Grund für den Auftrag meiner Farben benutzte ich zunächst länger gelagerte, gewöhnlich grundierte Leinwand und verschieden grundierte Hölzer (Malbretter). Als ich unter immer wachsender Beigabe des Öles (als Bindemittel) die Pigmente weit über deren Sättigungspunkt hinaus geschwängert hatte, trug

---

[1]) *Ist es denn wirklich eine mit absoluter Notwendigkeit eintretende Folge, dass eine stärker aufgetragene Farbe nachdunkeln muss? Wir verneinen das auf das entschiedenste und, gestützt auf unsere Forschungsarbeiten und Proben mit gutem Recht!*

[2]) *Wir sind eben zu den alten Meistern zurückgekehrt, und daher der Erfolg! Möge dieser Ruf zur Rückkehr aus der Sackgasse nur allenthalben Gehör finden!*

[3]) *Wer die Bilder der alten Flamländer und deren Gefolgschaft kennt, wird zu diesem Satze wohl bedenklich den Kopf schütteln.*

[4]) *Das ist ein Orakelspruch, dunkler und bedenklicher, wie er je gegeben worden ist. Denn je größer die chemischen und physikalischen Einwirkungen durch die Verschiedenheit der Stoffe werden, um so bedenklicher steht es mit der Haltbarkeit des Bildes!*

Maler [20]) — denn die Werkstätten der sonstigen Vertreter der bildenden Kunst, wie der Skulptur, (Toreutik), Gießerei usw.[21]) kommen für uns hier nicht in Betracht — unterschiedliche Einflüsse wahrnehmen, die in der Bereitung und Anwendung der Materialien [22]) sichtbar werden, wie nicht minder in der Formensprache [23]) Ausdruck finden, so zeigen die Bibliothek-Schätze in breiten Zügen den durch die Jahrhunderte zurückleitenden Entwickelungsgang, der uns in seinen letzten Anknüpfungen bis über die christliche Zeit hinausführt. Die Entwickelung der Kunst an des hl. Gallus Ruhestätte ging mit der Pflege der Wissenschaften Hand in Hand, und dabei ist es wichtig zu erfahren, welch hohen Einfluß hierauf dauernd die irischen Klöster behalten haben. Zahlreich sind die Männer irischer Abkunft, sagt Keller,[24]) welche sich um die Förderung geistiger Kultur in St. Gallen bleibende Verdienste erwarben. Seite 65 seines unten genannten Werkes sagt er sogar, daß überhaupt kaum ein älteres Benediktinerkloster in Mitteleuropa gewesen sein dürfte, aus dessen Annalen und Nekrologien sich nicht zeitweise Besuche von Irländern nachweisen ließen. Da wir weiterhin wissen, daß besonders im VI., VII. und VIII. Jahrh. die irischen Klöster als die trefflichsten Bildungsanstalten für Geistliche, als

ich diese übersättigte Farbe, deren Haltbarkeit mir aus wissenschaftlichen Gründen gesichert erschien, zu empirischem Versuche auf Glas auf und zwar in allen Stärken eines nur denkbaren Auftrages im Bilde: von der dünnsten aquarellmäßigen Benutzung bis zu unstatthafter Verwendung von mehr denn Millimeter-Stärke. Diese Proben auf Glas müssen und dürfen gewiß als die zuverlässigsten betrachtet werden und bieten dazu den weiteren Vorteil, die Farben unausgesetzt von der Vorder- und Rückseite bei der Trocknung beobachten zu können; gegen das Licht gehalten können bei transparenten Farben die sich etwa im Innern vollziehenden Wandlungen nicht ungesehen bleiben. Neben diese Proben, die unausgesetzt allen erdenklichen Fährlichkeiten (schon seit den Jahren 1895—96) wie: Sommersonnenbrand, großer Ofenhitze, wechselnd mit feuchter Kälte unbewohnter Räume und dergleichen unterworfen geblieben sind, habe ich das gleiche, aber ungeeignet bereitete Öl — wie man es vom Händler erhält — aufgetragen, und wie nun erstere den nur denkbaren Grad von Vollkommenheit zeigen, so letztere alle Stadien der Verwesung. Die Vollkommenheit bekundet sich aber nicht etwa nur in der tadellosen Erhaltung der Farbe, sondern auch in der Möglichkeit, jewedem Wunsche in der Behandlung zu genügen. So steht nichts im Wege, die Strenge und Leuchtkraft der alt-flandrischen Meister, wie die Tiefe und farbige Pracht der Calcarer Schule zu erreichen, oder die Glätte und Eleganz eines François Cluet, wie die in reicheren Gegensätzen schaffenden kölnischen Meister mit Erfolg anzustreben, wofür ich nur an die Madonna in der Rosenlaube (Museum Wallraf-Richartz-Köln) mit den hier matteren, trockneren, dort wiederum verschmolzen behandelten Tönen erinnern will, sowie auch dem derb-pastosen, breit behandelten Auftrag späterer Realisten — ohne jede Beschränkung beliebig aufzutragender Lasuren [5]) — nichts entgegen steht. Alles dieses konnte ich beobachten und zwar ohne die geringste Einbuße des Tones. — Und dies erneut Errungene war einst Geheimnis der Künstler- oder Maler-Zunft, deren Mitglieder das ihnen Anvertraute nicht nur gegen Uneingeweihte sorgsam bewahrten, sondern recht oft — wie wir dies auch bei Dürer annehmen dürfen — verbessert und bereichert fortvererbten.

[20]) Maler und Mönch waren vom IX. bis XII. Jahrh. zusammenfallende Begriffe, sagen Wackernagel, Heideloff und Sebastian Brunner, bei welch letzterem man S. II des I. Teiles seines Werkes: „Die Kunstgenossen der Klosterzelle" (Wien 1863) einsehen möge.

[21]) Carl Heideloff: »Die Bauhütte des Mittelalters in Deutschland« (Nürnberg 1844) sagt, daß sie Künstler aller Fächer gewesen. Und wie die deutsche Baukunst in Albertus Argentinus, — wiederum einem Benediktiner — dem Lehrer Erwins, gleichsam ihren Kulminationspunkt erreichte, so fehlten dem Orden der Benediktiner weder Juweliere noch Goldschmiede. Denn zahlreiche Stellen beweisen, sagt Keller, daß sie in der Verfertigung des Kirchengerätes große Fertigkeit besaßen und campanas, cymbala, baculos, cruces, scrinia, capsas, pixides, calices, discos, altariola, chrismalia, librorum coopertoria — welche Gegenstände mit Gold, Silber, Gemmen und edlen Steinen verziert wurden — regna, coronas usw. von besonderem Reichtum und Werte zur Ausschmückung der Kirchen, Altäre und Heiligenschreine ausarbeiteten.

[22]) I. a. O. heißt es: „. . . . die Chemie jener Zeiten war ganz in ihren Händen und lieferte ihrer Arzneikunde Mittel, die heute noch in unseren Offizinen vorkommen."

[23]) Dafür sei nur a. a. O. auf die einzige Stelle hingewiesen, die wir übrigens durch eine umfassende Arbeit bestätigen könnten: „. . . . ihnen verdanken wir die herrlichen Formen in der sogenannten byzantinischen Baukunst und die prachtvollste Ornamentik, sie waren Künstler aller Fächer; Mathematik mit allen ihren Nebenwissenschaften, Musik, Kalligraphie hatten in den Klöstern ihre Meister . . . ."

[24]) Bilder und Schriftzüge, in den irischen Manuskripten der schweizerischen Bibliotheken gesammelt und mit Bemerkungen herausgegeben von Dr. Ferdinand Keller; im III. Hefte des VII. Bandes der „Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft" in Zürich. (Zürich 1851), S. 64.

[5]) Es genügt wohl zu wissen, um das Gesagte zu bestätigen, dafs ich auf eine Zinkweissschichte von einem Millimeter Stärke schon nach Verlauf von 14 Tagen eine kräftige Lasur von Ultramarin, die glänzend stehen blieb, auftragen konnte. Diese Prozedur wiederholte ich nach weiteren 14 Tagen, und heute — nach Verlauf von 10 Jahren — steht die Farbe tadellos. — Ich wufste aber aus inneren Gründen, dafs sie stehen würde, habe mich aber desungeachtet durch den Augenschein überzeugen wollen.

Sitz der Wissenschaften und Künste galten, und Lernbegierige aus allen Ländern anzogen, so sehen wir uns gleichsam wie im Fluge durch die Schätze der Bücherei zu St. Gallen auf ein weit entlegenes und doch wiederum so nahes und so vertraut gewordenes Forschungsfeld verwiesen. — Ebenhier, in Scotia inferior,[25]) Umschau haltend, erfahren wir dann einerseits, daß wir schon im V. Jahrh. der Übung in dieser großen Kleinkunst und zwar in meisterlichen Erzeugnissen begegnen. Henri, welcher in seiner Geschichte Britanniens der Geschichte der Baukunst besondere Aufmerksamkeit schenkt, bestätigt, daß die Römer in den Überwundenen nicht nur fähige Schüler, sondern gar bald schon in ihnen gewandte Lehrer in den Künsten und Wissenschaften erhielten. Denn schon im III. Jahrh. werden von den Römern Britten nach dem Kontinent berufen; ja selbst in Konstantinopel wurden brittische Bauleute verwandt.[26]) Somit erklären sich nicht nur manche Verwendungsweisen in den Stoffen, sondern auch jene seltsamen Stilerscheinungen, in denen nordische und orientalische Einflüsse sichtbar werden, wie sich dies in den sogenannten longobardisch-cassinesischen Manuskripten zeigt, die sich in großer Zahl — dazu eine lange Periode umfassend — in höchster Vollendung zu Monte Cassino, der Ur-Abtei der Söhne des heiligen Benedikt erhalten haben. Und diese so eigenartige, eine geradezu unerschöpfliche Phantasie und hohen Schönheitssinn verratende Ornamentation gründet sich sichtlich nicht auf eine nur flüchtige und bald verflüchtigende Einwirkung, vielmehr zeigt sie deutlich eine durch die Jahrhunderte sich fortsetzende Entwickelung. (Forts. folgt.)

Düsseldorf. Fr. G. Cremer.

[25]) Mit dem Namen Scotia und Scotia inferior wurde im Mittelalter Irland bezeichnet; daher auch der Ausdruck Scotus für Irländer. — Siehe Weidmanns Geschichte der Bibliothek von St. Gallen (St. Gallen 1841).

[26]) In obengenanntem Werke von Heideloff, S. 10.

Von der historischen Ausstellung in Nürnberg.

(Mit 6 Abbildungen.)

III. (Schluß.)

Die übrige kirchliche Kunst.



Neben der großen kirchlichen Kunst hat auch das Gebrauchsgerät eine weitgehende Berücksichtigung erfahren. Hinreichend Beispiele sind auch von den zur inneren Ausschmückung der Kirchen verwandten Ausstattungsstücken und Einrichtungsgegenständen vorhanden. Denn nicht nur sollte die stilistische Entwicklung auf der Ausstellung veranschaulicht, es sollte auch eine Vorstellung davon gegeben werden, wie das Innere der Kirchen Nürnbergs und Mittelfrankens überhaupt beschaffen war. Darum wurde darauf Bedacht genommen, daß kein wesentlicher Gegenstand fehle.

Ich beginne mit den edelsten unter den Gebrauchsgeräten, den Gold- und Silbergeräten. Die Zahl derselben ist eine stattliche. Mannigfach wechselnd in Form, Ausbildung und Technik geben sie ein hübsches, in sich geschlossenes Entwickelungsbild. Die Zahl der Kelche beläuft sich auf 22 Stück. Die ältesten gehören der besten Zeit des XIV. Jahrh. an, der jüngste trägt die Jahreszahl 1733. Aus der primitiven bildet sich die zierliche Form, die nach und nach an Größe und Derbheit der Einzelglieder zunimmt, um schließlich in ungeschlachte Plumpheit auszuarten. Der früheste unter den Kelchen ist derjenige aus der Kirche in Katzwang. Die Cuppa hat wie stets in der gotischen Zeit glatte Trichterform. Die Handhabe ist mit Rosetten auf gerautetem Grunde geziert. Am Nodus bemerken wir sechs runde Zapfen, in denen in teilweise erhaltener Emailfassung das Agnus Dei, der Pelikan mit seinen Jungen und die Evangelistensymbole. Der runde Fuß ist mit sechs Medaillons belegt, welche in getriebener Arbeit folgende Darstellungen aufweisen: die Verkündigung, Christus an der Martersäule, Christus das Kreuz tragend, die Kreuzigung, die Auferstehung und Christus als Weltenrichter. Ein Zeichen ist natürlich noch nicht vorhanden. Doch finden wir schon ein solches an dem Kelche vom Jahre 1495 aus der Kirche in Großgründlach. Dieser trägt unter dem Fuß die eingravierte Inschrift: »*Ott. pehem. 1495*«. Die Cuppa ist unten schon wenig gerundet. Der Fuß ist sechsteilig und mit den gravierten Attributen der Heiligen

Lorenz und Katharina versehen. Die Zapfen des Nodus enthalten in Email die nach unten gerichteten Buchstaben des Namens Jesus (»*IHCSVS*«). Der gleiche Name ist oben an der Handhabe angebracht, während unten »*MARIAH*« zu lesen ist. Der Kelch ist 17,5 *cm* hoch. Noch ein anderer Kelch des XV. Jahrh. weist das Beschauzeichen auf. Er gehört in die Kirche zu Kraftshof, die durch den Reichtum ihrer Innenausstattung und durch die befestigte Kirchhofanlage unter den Kirchen Mittelfrankens eine hervorragende Stelle einnimmt. Die Cuppa hat ausgesprochene Trichterform. Die Zapfen des Nodus sind je mit den Buchstaben *ihs* versehen, welche wir auch oben an der Handhabe finden, während unten an derselben *Maria* zu lesen ist. Der Fuß ist ganz glatt und trägt als einzigen Schmuck das in Email auf einem Schildchen angebrachte Wappen des Freiherrlich von Kressischen Geschlechtes, des Stifters und Erbauers der Kirche, über die es noch heute in alter Weise das Patronat ausübt. Die übrigen Kelche des XV. Jahrh. entbehren eines Zeichens, welches auch zu Anfang des XVI. Jahrh. durchaus noch nicht regelmäßig vorkommt. Einer davon soll noch besonders erwähnt werden. Auch er rührt aus der Kirche in Kraftshof her. (Siehe Katalog Nr. 95 mit Abb.) Die Cuppa hat die übliche Trichterform. Die sechs rautenförmigen Zapfen des Nodus zeigen in teilweise erhaltener Emailfassung gravierte Köpfe. Der Fuß ist mit fünf Medaillons belegt, in denen ebenfalls in Emailfassung die Evangelistensymbole und das Agnus dei. Dazwischen befinden sich in getriebener Arbeit Distelblätter und dreiteilige andere Blätter. Aus dem Anfang des XVI. Jahrh. sind es in erster Linie die beiden Prachtkelche aus der Sebalduskirche in Nürnberg und aus der an Gold- und Silbergeräten ziemlich reichen Kirche in Mögeldorf, welche unsere Aufmerksamkeit in erhöhtem Maße in Anspruch nehmen dürfen. Es ist erforderlich, daß ich sie wegen des Reichtums und der Art ihrer Ausbildung etwas genauer beschreibe. Der Fuß des Kelches der Sebalduskirche (vergl. Abb. 1) ist sechsfach gegliedert und leitet mit sechsteiliger Kehle in die sechsseitige Handhabe über. Fuß und Kehle sind mit mannigfach verschlungenem, durchbrochen gearbeitetem Ranken- und Astwerk belegt. Das untere Wulstglied des Fußes überziehen fortlaufende Ranken. Der aufrechtstehende Rand darüber ist frei durchbrochen. Auch der schwergeformte Nodus und die untere halbkugelige Hälfte der oben leicht ausladenden Cuppa weisen reich verschlungenen Rankenschmuck auf. Die verzierten Teile des Kelches sind zur Erhöhung der Wirkung mit roten Steinchen besetzt. Die Technik des silbervergoldeten Kelches ist nach jeder Hinsicht hin eine brillante und glänzende. Dazu dürfte es kaum ein ähnliches Seitenstück zu ihm geben. Ein Zeichen trägt der Kelch nicht. Auch der ihn an Feinheit der Einzelausbildung noch überragende Kelch aus der Kirche in Mögeldorf vom Jahre 1526 entbehrt noch eines solchen. Dabei macht sich hier in der Anbringung von Zieraten schon ein weises Maßhalten bemerkbar. Der Fuß ist wiederum sechsteilig und unten glatt, um dann in steiler Kehle anzusteigen. In dieselbe ist folgende Inschrift eingraviert: *IMPEN MGRI EMERICI DEBELAWAR ANO DNI 1.5.2.6.* Über der Kehle erhebt



Abb. 1. Kelch aus St. Sebald in Nürnberg.



Abb. 2. Ciborium aus St. Johannis in Ansbach.

sich ein sechsblättriges Glied mit senkrechten, in Vierpässen durchbrochenen Rändern. Auf demselben ruhen tauförmig umrandete Medaillons, welche in filigranierter Arbeit reich verziert sind. Diese besteht in kleinen tauförmig umrandeten Kreisen, welche zu mannigfachen geometrischen Figuren (Vierpässen in Kreisen, Sechspässen in Kreisen und Sparren) vereinigt sind. Zwei der Medaillons sind mit farbig emaillierten Wappen ausgefüllt. Die Handhabe ist sechskantig mit tauförmigen Mittelgraten, welche auf einen sechsseitigen Knauf aufstoßen. Der Nodus ist oben und unten mit ovalen Figuren belebt, welche ähnliche Filigranarbeit wie die Medaillons am Fuß aufweisen. Auch ist er mit sechs birnenförmigen Zapfen besetzt. Die unten gerundete Cuppa wird von sechs filigranverzierten Lanzettblättern gehalten, deren Spitzen einen Kranz mit aufrecht stehenden, frei gearbeiteten Blättern tragen. Nach oben ladet die Cuppa in leichtem Schwung aus. Das Prinzip des Sebalder Kelches erscheint also hier in freierer, mehr aufgelöster Form. Dort Schwere und Wucht der Masse, hier mehr Zierlichkeit und Feinheit der Detailbildung. (Siehe Katalog Nr. 98 und 102.) Von den übrigen Kelchen aus dem Anfang des XVI. Jahrh. verdient noch ein solcher vom Jahre 1520 aus der Kirche in Kraftshof (Katalog Nr. 99) eine kurze Hervorhebung. Sein sechsteiliger Fuß ist nämlich mit den gravierten Darstellungen Christi als Schmerzensmannes, der Maria, des Johannes, des Christophorus, der Barbara und Katharina geschmückt. Der Kelch trägt das Beschauzeichen und das Kressische Wappen. Das XVII. Jahrh. wird durch fünf Beispiele aus den Jahren 1644, 1650, 1660, 1670 und aus seiner letzten Zeit repräsentiert. Die Widmungs-Inschrift an dem Kelch vom Jahre 1644 macht diesen als eine Arbeit des sonst unbekannten Goldschmiedes Heinrich Arnolt wahrscheinlich. Die übrigen Kelche tragen als Zierat aufgelegtes Ranken-, Blumen- und Blattwerk in silbergetriebener Arbeit von guter dekorativer Wirkung. Was das XVIII. Jahrh. anbelangt, so wird hier die Entwickelung bis zum Jahre 1766 fortgeführt. Die Gattung der Krankenkelche ist hier durch einen solchen vom Jahre 1733 aus der Kirche in Wöhrd und einen anderen aus etwa der gleichen Zeit aus der Kirche in Förrenbach vertreten, welche durch hübsche Gravierung ausgezeichnet sind.



Abb. 3. St. Bartholomäus aus Wöhrd.

Die Gruppe der Abendmahlskannen, deren Zahl sich auf neun beläuft, hat in den Kannen aus der Egidienkirche in Nürnberg und aus der Johanniskirche in Ansbach ihre hervorragendsten Stücke. Erstere ist eine Arbeit des Wolf Rotenbeck, der 1602 Meister wurde. (Rosenberg Nr. 1300a.) Letztere wurde laut Inschrift im Jahre 1653 von Johann Lorenz Rehmen, F. B. Rat und Assessor des Kaiserl. Landgerichts, gestiftet. Als Meistermarke ist ein H mit einem an den rechten Stamm ange-



Abb. 4. Lorettoglöckchen aus der Reichen Kapelle in München.

schlossenen F in einem breiten Rund angebracht. Die Kanne aus der Egidienkirche wird in der Mitte der Wandung durch einen plastisch vortretenden Kranz geteilt. Die so gebildeten Teilflächen werden oben und unten von korrespondierend gravierten Volutenfriesen begrenzt. Auch am Deckel läuft ein solcher Fries um. Als Bekrönung dient das freigearbeitete Imhoffsche Wappen. Der Löwe hält in den Tatzen einen Schild, auf dem in Gravierung das Pfinzingsche Wappen. Die Kanne aus Ansbach hat eine sehr eigenartige Gestalt. Der äußere Umriß wird nämlich durch sechs halbe, im Rund angeordnete Zylinder gebildet, welche zierliches, nach innen getriebenes und punziertes Barockornament aufweisen. Der ebenfalls sechsteilige Deckel ist am unteren Wulstrand in ähnlicher Art ornamentiert und von einem Kreuz gekrönt. Der Henkel hat die Form einer stark auswärts gebogenen Karyatide. (Siehe Katalog Nr. 112 und 113.) Wie bei den Kelchen sind auch bei den Abendmahlskannen Beispiele von gewollter Schlichtheit vorhanden, um eben alle Arten der Gattung vertreten zu haben.

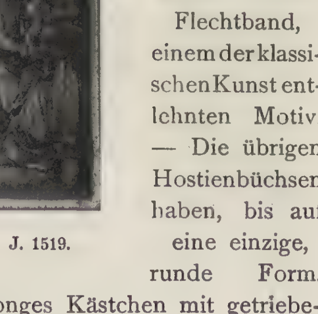



Abb. 5. Elfenbeintriptychon des Freih. von Imhof v. J. 1519.

Die Abteilung der Hostienbüchsen umfaßt zwar nur sechs Nummern, doch stellen sich diese als ganz besonders bezeichnende Beispiele dar. Die beiden ältesten unter ihnen erregen als Arbeiten namhafter Meister naturgemäß ein erhöhtes Interesse. Das eine Ciborium (Katalog Nr. 121 mit Abb.) hat Nicolaus Emmerling, das andere (Katalog Nr. 122 mit Abb.) Christoph Jamnitzer zum Urheber. Ersteres rührt aus der k. Reichen Kapelle in München, letzteres aus der Johanniskirche in Ansbach (Abb. 2) her. Ich will sie nur ganz kurz charakterisieren. Das Prinzip des Aufbaues ist das gleiche. Der eigentliche Körper hat die Form eines breiten niedrigen Zylinders, der kuppelförmig überdacht ist. Doch hat das eine einen runden Fuß und eine entsprechende Handhabe als Träger, während das Ciborium aus Ansbach von vier als Engelsköpfchen ausgebildeten Füßchen gestützt wird. Beim Münchener Ciborium dient das frei gearbeitete Figürchen einer betenden Madonna als Bekrönung. Beim Ansbacher Ciborium ist die Kuppel mit vier frei gearbeiteten Voluten besetzt, aus deren Mitte ein kleines Kruzifix emporsteigt. Die Ornamentation ist, wie es bei zwei so verschieden gearteten Künstlern natürlich ist, eine stark von einander abweichende. Auffällig ist die Dekoration des Ansbacher Ciboriums mit einem breiten Flechtband, einem der klassischen Kunst entlehnten Motiv. — Die übrigen Hostienbüchsen haben, bis auf eine einzige, runde Form. Diese ist als oblonges Kästchen mit getriebenen Blumen gestaltet.

Die Gruppe der Taufgeräte hat, um sie ganz besonders vorteilhaft zur Geltung zu bringen, in einer freistehenden Vitrine in der Mitte des kirchlichen Hauptraumes eine würdige Aufstellung gefunden. Es sind im ganzen vier Taufzeuge vorhanden, welche, aus Schüssel und Kanne bestehend, die Merkmale vier verschiedener Zeitepochen an sich tragen. Wenn eines davon keine Nürnberger, sondern eine Augsburger Arbeit ist, so mag man im Auge behalten, daß es sich um ein durch seine Form und brillante Durchführung in hohem Grade ausgezeichnetes Stück handelt, welches für die Egidienkirche in Nürnberg, woselbst es ob seines Wertes hoch geschätzt wird, angefertigt wurde. Es hat den

Augsburger Goldschmied Christoph Lencker, der zu Anfang des XVII. Jahrh. arbeitete, zum Urheber. (Siehe Katalog Nr. 127 und 128.) Geradezu überraschend wirkt die Taufschüssel aus Hersbruck. In der Vertiefung bemerken wir eine getrieben gearbeitete Darstellung der Taufe Christi im Jordan, auf dem Rande vier von Akanthusblattwerk umschlossene Medaillons mit den vier Evangelisten und dazwischen Fruchtbündel. Alles das ebenfalls in getriebener Arbeit. Die Wirkung wird durch den Wechsel von Weißsilber und vergoldetem Silber erhöht.

maßwerk-verziertem Sockel, erinnert in den weich gebrochenen Falten des Obergewandes, dem reich gelockten Haupthaar und Bart und in dem sinnend nach unten gerichteten Antlitz derart an den Aposteltypus Dürers, daß man geneigt wird, diesem den Entwurf zu der fast $^1/_2$ *m* hohen Figur zuzuschreiben. Unter dem Fuß, an welchem das Beschauzeichen, befindet sich folgende Inschrift: «*Disser Heilig ist gemacht 1509 Jar, was Lvdwig Schnod Kirchenpfleger vnd Richter Lorens Mvnch vnd Wilhelm Lengenfelder Kirchen vnd Gemein*



Abb. 6. Betpult des Propstes Sixtus Tucher.

Nicht unerwähnt darf auch das zehnteilige Tauf- und Kommuniongerät für den Hausgebrauch aus dem XVIII. Jahrh. bleiben, das sich im Besitz der Paul Wolfgang Merkelschen Familienstiftung befindet.

Von den übrigen Arbeiten in Gold und Silber wollen wir nur noch auf drei Stücke eingehen, auf den St. Bartholomäus aus Wöhrd, auf das Kruzifix aus der Egidienkirche in Nürnberg und auf das Lorettoglöckchen aus der k. Reichen Kapelle in München. Der St. Bartholomäus aus Wöhrd (Abb. 3), eine Statue in Silber mit Buch, Messer und Heiligenschein auf sechseckigem,

Meister». (Vgl. Katalog Nr. 136 mit Abb.) Das Kruzifix aus der Egidienkirche ist an einem Ebenholzkreuz auf hohem, kräftig profiliertem Sockel befestigt. Sockel und Kreuz sind mit zierlichem Laub- und Bandelwerk belegt. Der langgestreckte Körper ist von edler Haltung, das Antlitz schmerzerfüllt emporgerichtet. Lendenschurz und Titulus sind vergoldet, alles übrige ist in Weißsilber ausgeführt. Die Silberarbeit stammt von Joh. Jak. Fern. (Siehe Katalog Nr. 137 mit Abb.) Das kleine, etwa 12 *cm* hohe Lorettoglöckchen (Abb. 4), das früher dem Wenzel Jamnitzer zugeschrieben wurde, ist am Glockenbecher mit zahlreichen Pflanzen, Tieren, Muscheln und

Köpfen in plastischem Relief und zwar in solch naturgetreuer Nachbildung versehen, daß man leicht auf den Gedanken kommen kann, man habe eine Arbeit des berühmtesten der Nürnberger Gold- und Silberschmiede vor sich, was aber neuerdings als nicht angängig hingestellt wird. (Siehe Bayr. Inventar I, S. 1108). Eine Nürnberger Arbeit dürfte es aber jedenfalls sein. Entstanden ist sie in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrh. (Siehe Katalog Nr. 138 mit Abb.)

Die Gruppe der Hausaltärchen umfaßt nur drei Stücke. Das älteste darunter aus dem Ende des XV. Jahrh. mit altgefaßten Bleiornamenten hat bereits durch Schnütgen in dieser Zeitschrift Bd. XV, Sp. 248 (mit Abb.) eine sachentsprechende Würdigung erfahren. Die beiden anderen sind als Arbeiten in Elfenbein von besonderem Wert. An beiden ist das ImhoffscheWappen angebracht, an dem größeren außerdem die Jahreszahl 1519. Sie behandeln das gleiche Thema. In der Mitte die Himmelfahrt Mariä, auf den Flügeln die Verkündigung und die mit dem Jesusknaben im Tempel in einem von einem Engel gehaltenen Buche lesende Gottesmutter. Das größere Altärchen (Abb. 5) überragt das kleinere durch den gemessenen Rhythmus der Szenerien und seine abgeklärteRuhe. Das kleinere ist bewegter. Es löst sich mehr in Einzelheiten auf, wodurch im ganzen eine gewisse Aufgeregtheit hervorgerufen wird. Diese beiden bemerkenswerten Stücke stammen aus der Sammlung des Herrn Baron Max von Imhof in Steyr.

Unter den Zinngeräten nimmt ein Krug aus der Kirche in Dürrenmungenau eine hervorragende Stelle ein. Er ist um 1500 entstanden und durch den dreimal am Henkel eingeschlagenen Zinnstempel sowie die Wappen Tucher-Tetzel als Nürnberger Arbeit dokumentiert. Der obere achteckige Teil entwickelt sich mit den Kanten aus den Scheiteln der Bogenteile des ebenfalls achteckigen, auf drei sitzenden Löwen aufruhenden Unterbaues. Die Flächen des sich nach oben verjüngenden Hauptkörpers zeigen unter hohen Baldachinen in gravierter Technik die stehenden Figuren der Barbara, Klara, der heiligen Jungfrau mit dem Kinde, der Katharina und des Simon.

Die beiden großen Glasfenster aus einer ehemals Tucherischen Hauskapelle, welche oben im kirchlichen Hauptraum eingesetzt sind, erinnern in der Technik an Augustin Hirschvogel, während die Entwürfe der näheren Umgebung Dürers zu entstammen scheinen. Die Glut der Farben ist eine große. Auf den Flügeln des einen Fensters ist die Verkündigung dargestellt, auf denen des anderen stehen auf Laubwerkkonsolen vor landschaftlichen Hintergründen der Heilige Andreas und ein Papst mit Stabkreuz und Beutel in den Händen sowie einem Buch unter dem Arme. Der rundbogige Aufsatz enthält bei vorwiegender Goldtönung das eine Mal einen vortrefflich charakterisierten Christuskopf, mit Blüten gefüllte Fischblasen und auf Weinlaub stehende Eulen, das andere Mal Gott Vater in den Wolken mit Weltkugel und segnender Linken, vogelartige Tiere, Eulen sowie Blumen und Früchte. Besitzer dieser zwischen 1510 und 1520 entstandenen prachtvollen Stücke ist Herr Regierungsrat a. D. Christoph Freiherr von Tucher in Nürnberg.

Aus der gleichen Kapelle stammt das demselben Eigentümer angehörige Betpult des Propstes Sixtus Tucher (Abb. 6), gefertigt um 1500. Die Schräge ist zu zwei Füllungen vertieft, welche mit minutiös herausgearbeitetem Fischblasenmaßwerk gefüllt sind. Die Seitenteile sind kräftiger geschnitzt. Der rechte zeigt das von Distelranken umgebene Tuchersche Wappen. Bei dem linken ist es von Weinlaub umschlossen. Auch der rückwärtige Teil unter der Schräge und die vordere wie hintere Längsseite weisen geschnitztes Maßwerk auf.

Auf die sonstigen kirchlichen Gegenstände, die Arbeiten in Messing, die Sanduhren in edlem und nichtedlem Metall, die dekorativ sehr wirksamen und meist kunstvoll geschnitzten Totenschilde, die Bronzeepitaphien, Gobelins usw. einzugehen, kann ich mir deswegen ersparen, weil hierüber im Katalog hinreichend Aufschlüsse gegeben werden. — Die kirchliche Kunst bildet aber nur einen Teil der Ausstellung. Einen weit beträchtlicheren Umfang hat die weltliche Kunst bei der Berücksichtigung ihrer sämtlichen Zweige, insonderheit des Kunstgewerbes angenommen. Sie umfaßt allein 1568 Nummern.

Nürnberg. Fritz Traugott Schulz.

Bücherschau.

Katalog der Historischen Ausstellung der Stadt Nürnberg auf der Jubiläums-Landes-Ausstellung Nürnberg 1906. Im Selbstverlag des Stadtmagistrats. (Preis 2 Mk.)

Wenn bei den meisten Kunstgewerbeausstellungen auf eine alte Abteilung nicht leicht verzichtet wird, wenn sogar der gegenwärtigen großen Veranstaltung in Dresden, trotz ihrer ganz modernen, das Alte verleugnenden Aspirationen, eine solche unter dem Deckungsschilde der alten Techniken nicht fehlt, dann durfte gewiß die Stadt Nürnberg in der jetzigen Bayerischen Jubiläums-Landes-Ausstellung die Altertümer, ihre Altertümer nicht vergessen; dafür sind sie doch viel zu bedeutend, dafür hat ihnen die Stadt doch zu Vieles zu danken, dafür auch noch zu viel Respekt vor deren vorbildlichem Wert, zu viel historischen und praktischen Sinn. — Ein eigenes, aus 10 größeren und kleineren Räumen bestehendes, mit Anklängen an die Alt-Nürnberger Profanarchitektur ausgeführtes Gebäude hat die aus 1762 Gegenständen bestehende Sammlung aufgenommen, von denen 193 der kirchlichen Kunst angehören: 8 Altäre, zahlreiche Heiligenfiguren und -Gruppen, viele Gemälde, Gold- und Silbergefäße, wie -Geräte, Hausaltärchen, Glasmalereien, Bronzeepitaphien, Stickereien usw. — Noch viel umfassender und mannigfaltiger ist das Gebiet der weltlichen Kunst: Gemälde (namentlich Porträts) und Zeichnungen, besonders Gold- und Silbergeräte, Fayencen und Gläser, Arbeiten in Bronze, Messing, Zinn, Eisen; Uhren, Geschütze, Bestecke, Plaketten, Schmucksachen, Arbeiten in Holz, Wachs, Alabaster, Elfenbein, Ton; ferner Kinderspielzeug, Mobilien, eine ganze Kücheneinrichtung, Pläne und Ansichten der Stadt und ihrer Umgebung, Photographien und Zeichnungen aus der Aufnahme der Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Nürnberg, ausgewählte Urkunden, kostbare Handschriften, seltene Wiegen- und ältere Drucke. — Schon dieser ganz oberflächlichen Aufzählung sieht man es sofort an, daß die Auswahl der Stadt auf den Leib geschnitten ist, die seit dem XIV. Jahrh. auf dem Gebiet der Kunst, des Kunstgewerbes und des Kunsthandwerks in Deutschland die Führung übernahm und im XVI. Jahrh. mit dem glänzendsten Erfolg behauptete. — In diesem weiten kunstgeschichtlich-technischen, und doch wiederum engen Ursprungs-Rahmen eine Ausstellung zu veranstalten, nicht nur aus lokalem, sondern mit Vorliebe aus entferntem und verstecktem, besonders aus privatem Besitz war eine verlockende, aber auch sehr schwierige Aufgabe, die weiten Überblick, große Geschicklichkeit im Losmachen, Aufstellen, Katalogisieren verlangte. — Glänzend hat sie Dr. Fritz Traugott Schulz, Konservator am Germanischen Nationalmuseum, gelöst, der Verfasser der so lehrreichen Artikelserie in unserer Zeitschrift, die deren Leserkreis bereits mit der kirchlichen Kunst-Abteilung bekannt gemacht hat. — Der Anfang August erschienene, 359 Seiten Text, 84 Seiten Abbildungen umfassende Katalog, ein Muster übersichtlicher Anordnung und wissenschaftlich korrekter, anschaulicher Beschreibung, ist dem Wesen nach das Werk von Schulz, dem Archivrat Dr. Mummenhoff bei der Bearbeitung der Urkunden, wie der Verzeichnung der Pläne und Ansichten, der Handschriften und Drucke Sukkurs geleistet hat. Mit manchen bislang unbekannten Erzeugnissen der Nürnberger Werkstätten, namentlich auf dem Gebiete der Gold- und Silbergeräte, wie der silbermontierten Gläser macht der Katalog durch Wort und Bild bekannt, so daß ein dauernder Wert für ihn in Anspruch genommen werden darf.

Schnütgen.

Die „Alte und Neue Welt" hat ihren XXXX. Jahrgang abgeschlossen. Derselbe umfaßt nahezu 1000 Seiten Text und über 1000 Abbildungen, so daß der Preis von 35 Pf. für das Halbmonatsheft sehr niedrig erscheint. Mit den durchweg vorzüglichen Erzählungen, die im Vordergrunde stehen, wechseln unterweisende und belehrende Artikel ab von großem Gesichtskreis und reich an erläuternden Illustrationen. Vielfach sind Gedichte, Humoresken und dergl. eingestreut. Die zeitgenössischen Ereignisse werden in der „Rundschau" auch an der Hand von Bildern besprochen, und in der „Frauen- und Kinderbeilage" wird auch dem engeren Kreise der häuslichen Interessen Berücksichtigung zu teil. Kunstbeilagen, farbige wie farblose, sorgen für den allmählich unentbehrlich gewordenen Dekor. — Unter den Zeitschriften, die zum Hausapparate gehören, hat „Alte und Neue Welt" in langjährigem opfervollem Ringen einen der ersten Plätze erobert; dem Programm für den nächsten Jahrgang merkt man an, daß sie ernstlich gewillt ist, diesen Platz zu behaupten.

M.

L'art à l'école et au foyer. Bulletin de la société de même nom. — Adm. à Héverlé-Louvain, (Belge) 165 Chaussée de Namur (Pr. jährl. 3 frcs.)

Die unter obigem Titel im vorigen Jahre zu Löwen gegründete Gesellschaft geht von der richtigen Anschauung aus, daß (vereinzelte) Vorlesungen, sowie Besuche der Museen für die allgemeine Verbreitung von Kunstkenntnissen nicht ausreichen, für diese vielmehr der Grund gelegt werden müsse in der Schule und in der Familie. Die Schule habe die Aufgabe, ganz nebenbei durch den Schmuck der Wände, durch Unterweisungen in den Zwischenpausen, bei den Spaziergängen, den Ausflügen usw. Kunstwerke zu erläutern, nicht geschichtlich, sondern ästhetisch durch den Nachweis ihrer Idee, ihrer Form, der beide verbindenden Harmonie. — Auch die Familie, das kunstverständig, wenn auch noch so einfach ausgestattete Haus könnte durch Bild und Wort dasselbe Ziel erstreben. — Daß diese Grundsätze ihre Berechtigung haben, läßt sich nicht bestreiten, obgleich sie zumeist ideale Zustände voraussetzen, nämlich das Vorhandensein entsprechender Lehrkräfte. — Wie jene anzuwenden sind, wird in der Zeitschrift, von der bereits 7 (nicht illustrierte) Nummern vorliegen, mit großer Frische und Anschaulichkeit erörtert, indem Anweisungen gegeben, das vorhandene Anschauungsmaterial, das belgische und auch das deutsche mitgeteilt werden. Die hier reichlich gebotene Anregung ist daher sehr dankbar. G.





Der hl. Bernhard im Dom zu Frankfurt, Wallraf-Richartz-Museum, Köln.

Abhandlungen.

Kopien berühmter niederländischer Porträts des XV. Jahrh. auf rheinisch-westfälischen Altartafeln des XVI. Jahrh.

(Mit Tafel V und 1 Abbildung.)



Im Besitze des Grafen Landsberg-Velen befindet sich eine Anbetung der heiligen drei Könige, die zuletzt auf der Düsseldorfer Ausstellung vom Jahre 1904 ausgestellt war. Das Tafelbild war früher schon bekannt, besonders durch den Umstand, daß der Maler dieses Bildes dem ältesten der Könige den Kopf des van Eyck'schen Mannes mit den Nelken aufgesetzt hat. Nicht als Stifter ist der Mann mit den Nelken hier dargestellt, denn er war sicherlich schon lange tot, als der Sippenmeister das Bild malte, sondern der Maler hat dieses Porträt lediglich deshalb übernommen, weil es ihn künstlerisch offenbar außerordentlich interessierte.

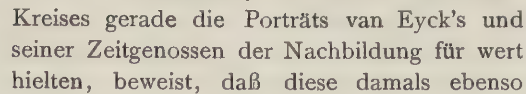


Abb. 1.

Diese Sitte steht nicht vereinzelt da. Auf derselben Ausstellung befand sich das Pfingstfest der Sammlung Wesendonk, das dem Jan Joest zugeschrieben wird. Hier erscheint als einer der zwölf Apostel ein Mann, der sich auf den ersten Blick in Tracht und Haltung, besonders aber durch seinen Kopf von den andern Aposteln, die alle einen gemeinsamen Typus haben, unterscheidet. Dieser Kopf (Abb. 1) ist eine Kopie des vor wenigen Jahren vom Berliner Museum erworbenen Porträts eines feisten, bartlosen Mannes, das dem Meister von Flemalle zugeschrieben wird

Noch ein drittes im Berliner Museum befindliches Porträt des XV. Jahrh. hat auf einem Altarbilde Verwendung gefunden. Es ist das Bildnis eines Ritters vom Goldenen Vließ, das aus der Sammlung der Marchesa Coccapane in Modena stammt. (Kaiser Friedrich-Museum Nr. 525 D.) Dieser Ritter steht rechts unter den Zuschauern auf einem Gemälde des Kölner Wallraf-Richartz-Museums von der Hand eines unbekannten westfälischen Meisters vom Anfang des XVI. Jahrh. Das Bild (Tafel V) stellt eine Episode aus der Reise des hl. Bernhard nach Deutschland dar, wo er den Kreuzzug predigte. Es ist der in der „Vita S. Bernardi auctore Gaufrido" erzählte Moment, wie im Dom zu Frankfurt Kaiser Konrad III. im Begriff steht, den vom Volke umringten Heiligen auf seinen Schultern aus dem Gedränge herauszutragen.[1]) Während der Mann mit den Nelken und das Bildnis des Meisters von Flemalle Porträts uns unbekannter Persönlichkeiten darstellen, ist der Ritter mit dem Goldenen Vließ bereits von James Weale mit Hülfe des „Recueil de Portraits" der Stadtbibliothek zu Arras (Ms. Nr. 266) indentifiziert worden. Es ist Balduin von Lannoy,[2]) genannt der „Stammler", Herr von Molembaix, Gouverneur von Lille (geb. 1386 oder 1387, gest. 1474).

Auffallend ist, daß alle drei Altarbilder mit den Kopien der genannten Porträts dem Kreise der niederrheinisch-westfälischen Schule angehören und aus den ersten Jahrzehnten des XVI. Jahrh. stammen. Daß die Maler dieses Kreises gerade die Porträts van Eyck's und seiner Zeitgenossen der Nachbildung für wert hielten, beweist, daß diese damals ebenso



[1]) Mon. G. SS. XXVI, p. 115.

[2]) Näheres über die Persönlichkeit Balduins von Lannoy in »The Burlington Magazine« vom Juli 1904, James Weale: Portrait of Balduin de Lannoy by John van Eyck. Dort auch Abbildung der Zeichnung der Arraser Porträtsammlung. »Das Mausolée de la Toison d'or«, Amsterdam, Desbordes 1689 (ohne Angabe des Autors) teilt die Grabschrift des in der Kirche von Solre le châsteau (nord) vor dem großen Altar mit seiner zweiten Gemahlin Hadrianna von Berlaymont begrabenen Ritters mit: *„Cy gist noble chevalier Baudoin de Lannoy dit le Beggue, seigneur de Molembaix et de Lannoy qui trespassa en l'an 1474. Par de la lez luy gist noble Dame Adrienne de Berlaymont héritière de solre le chasteau sa très chère compagne qui trespassa l'an de grace 1439 le pénultième d'avril.*

Priez dieu pour les Ames."

Ebendort die Grabschrift seiner ersten Gemahlin Maria Frau von Melles, die in Frémicourt begraben lag:

„Cy gist noble Dame Marie de Melles, Cancourt et héritière de Dolhaim, qui fust Dame et épouse de

geschätzt waren wie heute. Es scheint, daß die Künstler auf ihren Reisen sich genaue Skizzen dieser hervorragenden Porträts angefertigt haben mit der direkten Absicht, später auf ihren Bildern mit ihnen zu paradieren.

Monsieur le Beggue de Lannoy, seigneur de Molembaix gouverneur de Lille, frère et Compagnon de la très noble ordre de la Toison d'or qui trespassa l'an 1433 le dernier de May.

In der Arraser Sammung (fol. 110) befindet sich auch eine Zeichnung nach einem Halbfigurenbilde der Hadriana von Berlaymont, die aber mit der neben Balduin stehenden Frau auf dem Kölner Bilde — beide erscheinen fast wie ein Paar — nichts zu tun hat.

Sollte nicht auch die mit genauen Farbnotizen versehene Silberstiftzeichnung des sogenannten Kardinals della Croce im Königl. Kupferstichkabinett zu Dresden zu einem ähnlichen Zwecke aufgenommen worden sein? Auch wir glauben nicht, daß diese Zeichnung eine eigenhändige Arbeit Jan van Eycks ist.[3])

Remagen. K. H. Westendorp.

[3]) Vergl. auch Voll, »Die altniederländische Malerei Jan van Eyck bis Memling«, 1906, S. 38 und Anmerkung S. 261, der die Zeichnung für „eine etwas ängstliche Wiederholung von fremder Hand" hält.

Zur Entstehungsgeschichte der Sixtinischen Wandfresken.

(Mit 4 Abbildungen.)

III. (Schluß.)



Wenn wir die Urheber der ersten 10 Historien überblicken, so ist leicht ersichtlich, daß jeder der 4 Künstler am 27. Oktober 1481 ein zusammengehöriges Freskenpaar übernahm, und daß wir in den Malereien der Altarwand die „istoriae iam factae" zu erkennen haben. Wir werden daran, daß die beiden fertigen Bilder bei den 10 mitgerechnet sind, keinen Anstoß nehmen dürfen. Die Urkunde will nur festlegen, wieweit die Malereien bis 15. März 1482 gediehen sein müssen. Zwischen den Kontrahenten konnte ja nicht der leiseste Zweifel bestehen über den Inhalt und Umfang der übernommenen Verpflichtung, die 10 Historien, über dem Altar beginnend rückwärts, zu Ende zu malen (depingere et finire), wie bereits begonnen war (prout inceptum est). Ohne Zweifel hatten die Künstler schon vorher unter sich abgemacht, daß jeder ein Freskenpaar übernehmen wolle, ehe sie den Vertrag abschlossen.

Wie aber kann es im Vertrag heißen, daß die bereits vollendeten Historien von den im Vertrag genannten Unternehmern (per eosdem depictores) herrühren? Hierüber gibt die Schätzungsurkunde vom 17. Januar 1482 Aufschluß. Die Kommission entscheidet, daß die Künstler „pro dictis quattuor istoriis cum dictis cortinis cornicibis et pontificibus videlicet pro qualibet istoria earundem" (= für die genannten 4 Historien mit den zugehörigen Teppichen, Nischen und Papstfiguren, nämlich für jede einzelne) 250 Goldgulden vom Papst zu bekommen haben, also nicht, wie Steinmann meint, für jedes Historienbild 250 Goldgulden, sondern für jede Historie mit dem Teppich darunter und den 2 Papstgestalten in ihren Nischen darüber, d. h. für jede Wandfläche (zwischen 2 Pilastern) in ihrer ganzen Höhe (pictura facta in dictis quattuor istoriis). Das Wort „istoria" wird also in den Urkunden in ganz verschiedenem Sinn gebraucht, einmal für das eigentliche Historienbild, dann wieder für die Malereien einer ganzen Wandfläche. Wenn wir nun annehmen, daß Rosselli, Botticelli und Ghirlandajo die 4 Papstbilder der Altarwand gemalt hatten, heißt es im Vertrag tatsächlich ganz zutreffend, daß die fertigen Historien von den 4 genannten Künstlern gemalt seien. Daß die beiden Papstbilder über jeder Historie nicht von dem gleichen Künstler, der das Geschichtsbild ausführte, gemalt worden sind (was die summarische Schätzung vom 17. Januar 1482 an sich vermuten ließe), steht durch wiederholte Untersuchung fest. Aus dieser Tatsache und der summarischen Schätzung müssen wir zugleich schließen, daß das Honorar für jedes Papstbild im Verhältnis zur Historie unter den Künstlern festgestellt war.

Können wir nun bestimmt sagen, daß jeder der 4 Maler am 27. Oktober 1481 ein Freskenpaar übernahm, so fragt es sich, ob wir daraus nicht zugleich einen Rückschluß auf die von ihnen bis dahin geförderte Arbeit ziehen dürfen. Daß Perugino, der wohl sicher seine Tätigkeit in der Kapelle sofort an dem Historienzyklus begann, am 27. Oktober 1481 mit den Male-

reien der Altarwand fertig war, geht mittelbar aus dem Vertrag hervor, und eben dies hat wohl den Anlaß für die im Vertrag festgelegte weitere Arbeitszuweisung gegeben. Daß die 3 anderen Künstler, die ihre Arbeit — wir wissen nicht wann und ob gleichzeitig — im obersten Stock begonnen hatten, genau zu derselben Zeit ihre Aufgabe vollendet gehabt hätten, wäre doch ein seltsamer Zufall. Aus den beiden Tatsachen, daß in dem Vertrag nur von den Historien und den Teppichen als noch zu malen die Rede ist und in der Urkunde vom 17. Januar 1482 die Papstbilder mitgeschätzt werden, müßte man schließen, daß am 27. Oktober 1481 wenigstens die 20 Päpste über den ersten 10 Historien schon vollendet waren, wenn hier nicht der an den Geschichtsbildern nicht beteiligte Fra Diamante zu berücksichtigen wäre. Wir möchten auf die auffallende Tatsache hinweisen, daß gerade dieser eine zusammenhängende Reihe von 5 Päpsten gemalt hat, während den 3 anderen Künstlern immer höchstens 2 Figuren nebeneinander zugehören. Sollte das nicht darauf hinweisen, daß Fra Diamante die am 27. Oktober noch offene Lücke in der Papstgalerie mit seiner Reihe von 5 Bildern — seine anderen 2 oder 3 Bilder sind unter den übrigen zerstreut — vollends geschlossen hat, während Botticelli, Rosselli und Ghirlandajo jetzt unten beschäftigt wurden? Dazu stimmt zugleich vorzüglich, daß Fra Diamante allem nach in der 1. Hälfte des Jahres 1482 ausschied; denn im Juni 1482 macht er erstmals die vom Papst für seine Malereien in der Kapelle erhaltene Honoraranweisung auf die Güter der Badia von S. Fedele di Poppi geltend, mußte freilich ein volles Jahrzehnt prozessieren und sich schließlich zu einem Vergleich verstehen (Steinmann, Sixtinische Kapelle I, 202 ff.).

So erweisen sich die scheinbaren Widersprüche, in welche uns die urkundlich feststehende Tatsache, daß die Maler am 27. Oktober 1481 die ersten 10 Historien zum Fertigmalen übernehmen, bei genauerem Zusehen als bloße Mißverständnisse. Und wir dürfen nun mit Sicherheit sagen: am 27. Oktober 1481 war Perugino mit den Malereien der Altarwand fertig, und übernahm jeder der 4 den Vertrag schließenden Künstler ein zusammengehöriges Freskenpaar.

Damit ist zugleich ein sicherer Ausgangspunkt gewonnen für die Erörterung einer Einzelfrage. Wir haben in obigem Schema nur den Namen des Künstlers, dem das Fresko als Ganzes zugehört, namhaft gemacht, weil für unsere Untersuchung der größere oder geringere Anteil von Schülern außer Betracht bleiben kann. Die Autorschaft der betreffenden Künstler ist bei 15 von den 16 Bildern unzweifelhaft und allgemein angenommen, nur die Zugehörigkeit des Auszugs der Israeliten ist strittig. Wir haben unter dieses Enfant terrible der Stilkritiker ohne Fragezeichen den Namen Ghirlandajo gesetzt und schulden dafür die Begründung.

Nach unseren bisherigen Darlegungen können wir mit Sicherheit sagen, daß das Fresko zugleich mit seinem neutestamentlichen Gegenbild am 27. Oktober 1481 von Ghirlandajo übernommen wurde. Und eine Vergleichung der beiden Fresken beweist uns, daß das Auszugsbild gleich seinem Gegenstück als Ganzes nur von Ghirlandajo herrühren kann. Man darf dabei allerdings nicht von der Steinmannschen Erklärung des Bilderkreises ausgehen, wonach der wohl ursprünglich vorhandene einheitliche Plan später vollständig zerrissen und die Begebenheit am Roten Meer insbesondere als eine Verherrlichung des Siegs von Campo Morto, die mit dem Inhalt des Zyklus gar nichts zu tun, sondern im Gegenteil auch noch den Inhalt der benachbarten Historien in Unordnung gebracht hätte, erst nachher in die Reihe eingekeilt worden wäre, sondern von der Tatsache, daß der ganze Bilderkreis, wie wir ihn (abgesehen von dem Wegfall der beiden ersten Historien) noch heute vor uns sehen, nach dem bis ins Kleinste und Einzelste geradezu genial entworfenen Plan auch wirklich ausgeführt wurde.[1]) Auf dieser Grundlage ist es durchaus undenkbar, daß von Gegenstücken wie Bergpredigt und Gesetzgebung oder Wüstenaufenthalt Mosis und Christi, auch Taufe und Beschneidung und nicht zum wenigsten Berufung der Jünger und Auszug Israels das eine Bild ausgeführt wurde, ohne daß gleichzeitig auch das Gegenstück wenigstens in seinen Hauptzügen entworfen worden wäre; so sehr sind diese zusammengehörigen Freskenpaare in allen Einzelheiten der Komposition aufeinander abgestimmt. Und gerade dasjenige Historienpaar, das von 2 verschiedenen Malern

[1]) Vgl. die Erklärung des Wand-Historienzyklus oben Spalte 195 ff. sowie die Abhandlung im »Archiv für christl. Kunst« 1906, Nr. 2—6.

ausgeführt wurde, die Berufung Petri und Aarons zum Hohenpriestertum, — beim Abendmahl und dem Abschied Mosis konnte eine solche gegenseitige Rücksichtnahme in der Komposition kaum in Betracht kommen —, lehrt zur Genüge, wie wenig die Übereinstimmung zu erreichen war, wenn die Themata beiderseits unabhängig gestaltet wurden. Können wir doch heute nur durch einen Analogieschluß erkennen, daß die beiden Miniaturszenen in der Schlüsselübergabe nicht lediglich Staffage sind, wie in ähnlichen Werken der umbrischen Schule, sondern den beiden Nebenszenen des Gegenbildes entsprechen. Hätte Botticelli oder Perugino beide Fresken ausgeführt, dann würde die Komposition ohne Zweifel besser zusammenstimmen. Wenn nun schon bei Gestaltung der einfachen Aufgabe, eine Haupt- und 2 Nebengruppen vor einem architektonischen Hintergrund zu einem übersichtlichen und monumentalen Ganzen zu verbinden, eine solche Disharmonie entstand, was wäre dann erst daraus geworden, wenn 2 verschiedene Künstler die beiden Wüsten- oder gar die Gesetzgebungs- oder die Berufungsbilder unabhängig von einander ausgeführt hätten! Umgekehrt hätte der Künstler bei einem an sich so verschiedenartigen Stoff wie Berufung der ersten Jünger und Durchzug durchs Rote Meer die gegenseitige Anpassung doch kaum mehr weiter treiben können, als wir es in diesem Freskenpaar sehen. Der Auszug aus Ägypten muß notwendig von Ghirlandajo zusammen mit der Berufung der Jünger entworfen worden sein.

Bisher war man bei der Erörterung unserer Frage lediglich auf Stilkritik, eine doch immer sekundäre Erkenntnisquelle, beschränkt. Die erste eingehende Untersuchung hat Schmarsow (Melozzo da Forlì, S. 218 ff.) durchgeführt. Er schreibt das Bild in der Hauptsache Ghirlandajo zu, weist aber zugleich in einigen Figuren der linken Gruppe eine Beteiligung des Rosselli-schülers Piero di Cosimo nach. Ihm ist Ulmann (Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsamml. 1896, S. 54 ff.) insoweit gefolgt, als auch er das Fresko als Ganzes und die rechte Seite im besonderen unbedingt dem Domenico Ghirlandajo zueignet; in der linken Hauptgruppe dagegen bestreitet er eine Beteiligung Cosimos, dessen Jugendwerke einen durchaus anderen Stil zeigen, und über dessen Verhältnis zu Ghirlandajo wir nichts wissen, und nimmt er eine Mithilfe Benedetto Ghirlandajos, des Bruders Domenicos, an. Knapp (Piero di Cosimo, Halle 1899, S. 21) hat sich ihm vollständig angeschlossen. Steinmann sprach in seinem Sixtinawerk (I, 432 ff.) die Urheberschaft dem Ghirlandajo überhaupt ab und dem Rosselli zu. Dieser sei freilich damals selber wohl gar nicht mehr in Rom gewesen, sondern habe die Ausführung ganz dem Piero di Cosimo, der also nicht auf einmal als Schüler Ghirlandajos erscheine, und einem anderen unbekannten Schüler überlassen. Im wesentlichen die gleiche Auffassung hatte dieser Forscher schon 1895 (Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsamml.) vertreten und auch W. Kallab hatte diese Ansicht inzwischen verteidigt (Jahrbuch der kunsthist. Samml. des allerh. Kaiserhauses XXI, 1900, S. 73 f.).

Schon diese Zusammenstellung der sich widerstreitenden Ansichten lehrt, daß der Stilkritiker gerade bei diesem Fresko doppelt vorsichtig sein muß, zumal da die in ohnmächtiger Wut verzerrten Gesichter der Untergangsszene und die Bildnisse in der Mosesgruppe stilkritische Vergleiche erschweren. Es kann sich für uns hier nur darum handeln, die Ergebnisse der bisherigen Untersuchungen kritisch zu verwerten. Und da behalten Schmarsow und Ulmann entschieden darin Recht, daß das Werk als Ganzes von Ghirlandajo stammt. Es finden sich auch in beiden Hauptgruppen Typen, die alle Kennzeichen Ghirlandajos zur Schau tragen, z. B. der an der Spitze der Ägypter untersinkende Greis und links der mit Rückansicht aufgestellte Krieger. Es ließe sich selbst eine künstlerische Schrulle für ihn geltend machen, die von vielen Schrunden durchquerte Unterlippe, die bei mehreren Köpfen der Mosesgruppe und auch im Gegenbild (z. B. bei Petrus und einigen Bildnissen) auffällt. Die für die Autorschaft Cosimos geltend gemachten Beobachtungen sprechen teilweise sogar direkt für Ghirlandajo. Die angeblich für Cosimo charakteristischen nackten Felskegel z. B. sind doch wie aus der Berufung herübergesetzt; die eigenartigen Wolkenumrisse mit ihrer besonderen Beleuchtung haben im ganzen Zyklus Anklänge nur in der Berufung; die angeblich für Cosimo charakteristische Baumkrone findet sich ebenso im Gegenbild, und andere eigentümliche Baumtypen kommen im ganzen Zyklus nur mehr in der Berufung vor.

Andererseits kann jedoch die von verschiedener Seite behauptete Mithilfe Cosimos

nicht von der Hand gewiesen werden. Gut begründet ist die Autorschaft Pieros di Cosimo bei der Frauengruppe ganz links; auch die Beteiligung an der Ausführung einiger Figuren der Mosesgruppe sowie an der landschaftlichen Partie der linken Seite ist wohl nicht ganz abzuleugnen. Weiter aber wird sein Anteil wohl kaum gehen.

So dürfen wir die Frage nach der Herkunft des Auszuges mit Bestimmtheit dahin beantworten: Ghirlandajo hat das Bild am 27. Oktober 1481 übernommen, er hat es im engsten äußeren Anschluß an das Berufungsbild entworfen und in der Hauptsache auch selbst a fresco gemalt; Piero di Cosimo hat ihm in einigen Partien geholfen und die kleine Frauengruppe selbständig geschaffen. Es ist dies im wesentlichen das Ergebnis, zu welchem schon Schmarsow durch seine gründliche und vorsichtige stilkritische Analyse gekommen ist.

Seltsam, daß der Schüler Rossellis hier auf einmal als Gehilfe Ghirlandajos auftritt. Das Ärgernis, das man an dieser schon von Schmarsow erkannten Tatsache nahm, und der gute Glaube, diese vermeintliche Unmöglichkeit beseitigen zu müssen, haben fühlbar mehr als neue stilkritische Gesichtspunkte dazu geführt, daß man das Fresko dem Ghirlandajo absprach und unter der Deckfirma des gar nicht mehr in Rom anwesenden Rosselli dem Piero di Cosimo und einem Unbekannten zuwies.

Eine überraschend einfache Erklärung für die anstößige Beteiligung Cosimos an dem Auszugsbild Ghirlandajos ergibt sich aus dem Inhalt und der Ausführung des Vertrags vom 27. Oktober 1481. Die 4 Maler verpflichteten sich, 8 Historien (nämlich je ein Paar) bis zum 15. März 1482 fertigzumalen. Am 17. Januar 1482 wurden die „vier ersten" von den genannten 4 Malern vollendeten Historien eingeschätzt. Die Bestimmung des Vertrags vom 27. Oktober „cum precio solution[is] et extimation[is], ad quam seu quod extimabuntur istoriae iam factae" ist für uns zweideutig (für die Kontrahenten bestand natürlich kein Zweifel). Wir können übersetzen: „um ein durch Schätzung festgesetztes Honorar, wie zu einem solchen die schon fertigen Historien noch gewertet werden sollen", oder: „zu dem (gleichen) abzuschätzenden Honorar, zu welchem die schon fertigen Historien werden taxiert werden." Es läßt sich daher auch nicht mit Sicherheit ausmachen, ob am 17. Januar 1482, wie Steinmann meint, nur von 4 Historien die Rede ist entsprechend den 4 Malern, so daß die Taxe stillschweigend auch für die schon am 27. Oktober 1481 fertigen Historien gegolten hätte, oder ob die am 27. Oktober 1481 fertigen Historien inzwischen vor dem 17. Januar 1482 schon geschätzt worden waren. Immerhin ließe sich für letztere Auffassung geltend machen, daß die Altarwand noch das Himmelfahrtsbild enthielt, also doch wohl nicht stillschweigend den übrigen „Historien" (=Wandabteilungen) gleichgesetzt werden konnte. Auch könnte die Bemerkung der Schätzungsurkunde, daß die genannten 4 Historien nach Vollendung der Teppiche geschätzt werden müßten, wovon in dem Vertrag nicht die Rede war, darauf deuten, daß sich die Künstler bei der vorauszusetzenden ersten Schätzung ausbedungen hatten, mit der Schätzung der am 27. Oktober 1481 übernommenen 8 Bilder sollte nicht bis nach Vollendung aller Bilder gewartet werden, sondern die 4 ersten sollten nach Vollendung der Teppiche geschätzt werden. Bei dieser ersten Schätzung könnte dann auch die Festsetzung des Wertes der einzelnen Historie im Verhältnis zu den zugehörigen 2 Papstbildnissen, welche in der Schätzungsurkunde vom 17. Januar 1482 notwendig vorausgesetzt wird, ungezwungen angenommen werden. Jedenfalls haben wir in den „vier ersten" von den genannten vier Künstlern vollendeten Historien, die am 17. Januar 1482 geschätzt werden, die 4 ersten Bilder im Gegensatz zu den zweiten und letzten vier (von den durch die 4 Künstler auszuführenden) Historien zu erkennen.*)

Die 4 Künstler hatten also am 17. Januar 1482 von den 8 zu malenden Bildern die Hälfte vollendet, und für die übrigen 4 mußten sie die

*) Wir geben oben das „istoriae iam factae" durchgehends mit „die schon vollendeten Historien" (nach Steinmann) um keiner Schwierigkeit aus dem Weg zu gehen. In Wirklichkeit ist wohl einfach zu übersetzen: „um das Honorar, zu welchem die Historien, wenn sie einmal fertig sind, geschätzt werden" (iam factae = cum iam factae fuerint, wie es in dem oben Sp. 163 genannten Gedicht heißt: cum fuerit tale iam factum, quale . . .) An der Entstehungsgeschichte ändert diese Auffassung nichts. Denn in dem Malvertrag steht ausdrücklich, daß mit den Historien schon begonnen war, was sich nur auf Peruginos Altarwandfresken beziehen kann, und daß die drei anderen Künstler an den Papstbildnissen schon vor dem 27. Oktober 1481 gemalt hatten, das geht aus dem Malvertrag und der Schätzungsurkunde zusammen mit Sicherheit hervor.

Komposition in den Hauptzügen schon mit den ersten entworfen haben. Für die Ausführung der 4 letzten Fresken hatten sie von 140 Tagen noch 58 zur Verfügung, was nach dem Vertrag und den seitherigen Verlauf der Arbeit vollauf genügte. Nun trat aber offenbar bei Ghirlandajo ein unerwartetes Hindernis ein, so daß er in Gefahr kam, zum Termin nicht fertig zu werden. In diesem Falle wäre nach dem Vertrag die Garantie von 50 Golddukaten fällig geworden, und es wären dafür auch die 3 anderen Künstler (nicht bloß Ghirlandajo) haftbar gewesen. Was war da natürlicher, als daß Rosselli, der mit seiner Arbeit schon weiter voran sein mochte, dem Landsmann Ghirlandajo seinen Schüler Piero di Cosimo als Gehilfen abtrat?

So erklärt sich die auffällige Beteiligung Pieros am Auszugsbild sehr einfach und ungezwungen. Und sie liefert zugleich den klaren Beweis dafür, daß die Künstler den Vertrag vom 27. Oktober 1481 auch eingehalten haben. Am 15. März 1482 waren somit noch sechs Historienbilder zu malen übrig. Ungefähr gleichzeitig dürfte auch Fra Diamante mit seinen 5 Papstfiguren zu Ende gekommen sein.

Über den weiteren Verlauf, den die Ausmalung zunächst nahm, gibt wiederum ein Blick auf unser obiges Schema Aufschluß: von den 4 Künstlern übernahm noch einmal jeder eine Historie. Hätten sie in ihrem seitherigen Tempo weitergearbeitet, dann müßten sie damit im Juni sicher fertig gewesen sein. Indes haben anscheinend die im Sommer 1482 hochgehenden politischen Wogen auch auf die friedliche Arbeit in der stillen Kapelle störend eingewirkt. Seit Mitte April bedrohten die neapolitanischen Truppen die Stadt. Und an Mariä Himmelfahrt (15. August), dem wohl ursprüglich für die Einweihung der Kapelle in Aussicht genommenen Tag, segnete Sixtus IV. von einem Fenster des Vatikans aus die verbündeten venezianischen Truppen, die dann am 21. August mit den Päpstlichen den Sieg von Campo Morto erfochten und dadurch Rom vor der drohenden Plünderung bewahrten. Es ist begreiflich, wenn bei dem Papst in dieser Zeit das Interesse für die Kapelle in den Hintergrund trat. Ganz der gleiche Fall trat ja später auch während der Ausmalung der Decke beim anderen Rovere (Julius II.) ein. Die 4 Künstler scheinen nach Vollendung ihrer Mitte März begonnenen 4 Fresken im Sommer die Stadt verlassen zu haben, und der Papst mußte nach Rückkehr der Ordnung für die 2 letzten Historien einen neuen Künstler (Signorelli) berufen. Ghirlandajo hat am 5. Oktober 1482 die Ausmalung einer Wand des Palazzo Vecchio in Florenz übernommen, wobei er persönlich in seiner Vaterstadt anwesend war, und Botticelli und Perugino erhielten gleichzeitig ähnliche Arbeiten in Auftrag (Steinmann, Sixtinische Kapelle I, 363). Rosselli hat noch im Jahr 1482 das Altarbild von S. Spirito in Florenz vollendet (ebd. I, 432).

Als der Papst nach Wiederherstellung der Ordnung seine Sorge wieder der Kapelle zuwenden konnte, scheint er, nachdem nun der 15. August 1482 verstrichen war, die Weihe der Kapelle, als deren Patronin ja die in den Himmel aufgenommene Gottesmutter erkoren war, zum Dank für den Sieg sofort auf das Himmelfahrtsfest 1483 verschoben zu haben. Denn die seit dem Spätsommer 1482 noch zu leistende Arbeit, die Ausführung von 2 Historien, Aufstellung der Cancellata und der Cantoria und das Legen des Opus Alexandrinum hätte die Weihe unmöglich bis 15. August 1483 verzögern können.

Mit dieser Entstehungsgeschichte der Sixtinischen Wandfresken, die durch die Urkunden vom 27. Oktober 1481 und 17. Januar 1482 gesichert und allein mit ihnen vereinbar ist, ist der urkundliche Beweis dafür erbracht, daß die in das Auszugsbild und den Untergang Kores hineingedeuteten zeitgeschichtlichen Anspielungen allein schon aus chronologischen Gründen unmöglich sind. Denn Ghirlandajos Auszugsbild, das als eine Verherrlichung des Sieges von Campo Morto (21. August 1482) in den Bilderkreis eingefügt worden sein soll, war bereits am 15. März 1482 fertig, und die Berufung Aarons zum Hohenpriestertum (Untergang der Rotte Kore), die ein Denkmal des päpstlichen Sieges über Zamometič darstellen soll, hat Botticelli wohl bald nach dem 15. März 1482 in Angriff genommen und im Sommer 1482 vollendet, während die für den Papst günstige Wendung in der Konzilsfrage erst Ende 1482 eintrat. Ebensowenig ist die Opferszene im Wüstenaufenthalt Christi ein störendes Einschiebsel, sondern ein notwendiges Glied des Ganzen. Der Bilderkreis ist nicht durch spätere Eingriffe des Papstes vollständig zerstört, sondern nach dem von Anfang an feststehenden, genial entworfenen Plan auch wirklich ausgeführt worden.

Freiburg i. B. Anton Groner.

Frühgotische Balkendecken- und Wand-Malerei aus einem Kölner Wohnhause.

(Mit 3 Abbildungen)



as im Jahre 1899 dem Abbruch verfallene Haus Nr. 67 am Holzmarkt zu Köln hatte in seinem Äußeren wenig Bemerkenswertes, nur eine Reihe breiter Fenster und ein hoher Giebel zeichneten es vor den übrigen Gebäuden der Straßenzeile aus, welche in ihrer Mitte die enge, von zahlreichen Stützbogen überspannte Holzgasse einschlossen. Nichts zeigte die Front des Hauses mehr von dem früheren stattlichen Gewande, das uns in der Woensamschen Rheinansicht der Felix Agrippina nobilis Romanorum Colonia vom Jahre 1531 erhalten ist; überraschend dagegen wirkte nach Durchschreiten des 24 *m* tiefen Hauses der zwischen diesem und einem Hintergebäude gelegene Hof. Auf der Nordseite verband die Stockwerke beider Baulichkeiten eine auf Säulen ruhende zierliche Holzgalerie mit schön geschnitztem Geländer, ein Werk des XVII. Jahrh., nach Westen hin bildete eine dreifache Bogenstellung der späteren Renaissance mit darüber angebrachtem Relief den Eingang zu einem geräumigen Saal, dessen Stuckdekor und Inschriften auf eine Benutzung im Dienste der Rechtspflege hindeuteten. Das städtische Hochbauamt hatte es sich angelegen sein lassen, Relief und Bögen rechtzeitig beim Abbruch in Sicherheit zu bringen, ersteres den Beständen des Historischen Museums zu überweisen, letztere als verbindende Architektur zwischen Stapelhaus und Gartenhalle in der Axe der Mühlengasse zu verwenden. Aber der Abbruch sollte noch eine besondere Überraschung bereiten.

Bei Entfernung des Deckenputzes in dem ersten Stockwerk des Vorderhauses machte man dieselbe Entdeckung wie kurze Zeit vorher in einem Hause der Lintgasse, daß nämlich unter dem Stuck die vollständige alte Bemalung des Balkenwerkes sich vorfand, dort in den Formen des XVI. Jahrh., hier in solchen, welche einer weit früheren Zeit angehören. Ein bemerkenswertes Stück deutsch-mittelalterlicher Profankunst auf dem Gebiete der Innendekoration trat zutage. Im ersten Stockwerk des Hauses bildete die eng geteilte Dachbalkenlage die sichtbare Zimmerdecke, über die ein lebhafter Farbenschmuck verteilt war, dessen Erhaltung durch sorgsamstes Verfahren beim Abbruch sich ermöglichen ließ.

Die Balken aus Tannenholz, 3,70—4,20 *m* lang, 16 *cm* breit, 33 *cm* hoch, sind an den Unterflächen in roher Weise angehauen zur Aufnahme des Pliesterwerks und des Stucks, so daß sich nicht mehr feststellen läßt, auf welche Weise sie hier früher ausgebildet gewesen sind; die beiden Balkenseiten dagegen zeigen dies noch vollauf im Wechsel von ornamentaler und heraldischer Bemalung. Die erstere (Abb. 1) stattet die Deckenfelder, deren Breite zwischen 52 und 82 *cm* schwankt, mit leichtem Rankenwerk in schwarzer Farbe aus, die Balkenseiten versieht sie mit einer Einteilung in Kreisausschnitten, welche durch kleinere Dreiecke miteinander verbunden sind. Ihre Umrahmung bildet ein 5 *cm* breiter, rotbrauner Streifen, der sich in satter Färbung sowohl gegen den weißen Grund des Kreisausschnittes als auch gegen das tiefe Schwarz der verbleibenden Balkenflächenteile kräftig abhebt. In den letzteren, die ungefähre Trapezform aufweisen, entwickelt sich aus der Spitze der erwähnten Dreiecke ein flott entworfenes, gut gezeichnetes Ornament, welches dem Raume sich völlig anpaßt. Das Blattwerk besitzt weiße, rund ausgekerbte Randflächen, von denen sich nach dem Innern hin, die Farbe zu dunkleren Tönen abschattiert, zu zinnoberrot, saftgrün, ockergelb, blaugrün und violett. Die Mittelblumen über den Dreiecken erscheinen abwechselnd weiß und gelb. Zur Belebung der kleinen schwarzen Räume zwischen Ornamenten und Umrahmung sind Punkte und kleine Ranken in weißer Farbe aufgemalt.

Die Kreisausschnitte werden von phantastischem Figurenwerk ausgefüllt, das Tiere und Fratzenwerk zum Gegenstand der Darstellung hat: Widder, Schaf, Bock, Hirsch und Adler, kämpfende Hähne, gegeneinander rennende gewappnete Hasen, Menschenköpfe in manchen kaum denkbaren Verbindungen mit Pferden, Greifen, Schlangen, Löwen, Füchsen, Eseln, einfach und mehrfach ver-

bunden, einmal als Jude unverkennbar. Die Einzelfiguren wie die komplizierten Gruppen fügen sich dem jeweiligen Raum gut ein, unter Verwendung großer Blumen, da, wo der Hintergrund in seiner dunklen Tönung zu viel Fläche beläßt. Alle Darstellungen sind schwarz umrissen, in den Farben abschattiert und mit aufgesetzten weißen Lichtern versehen.





Abb. 1. Balkendecke.

Neben dem ornamentalen Schmuck tritt aber auch der heraldische (Abb. 2) an vier Balkenseiten auf, und zwar in einer Reihe von 35 schräg gestellten Wappenschildern, getrennt durch hellrote Rosetten auf gelbgrünlichem Grunde. Während die eine Folge zweifellos die Wappen der christlichen Königreiche England, Castilien, Frankreich, Böhmen, Jerusalem und Dänemark erkennen läßt, ist die Deutung der übrigen noch nicht gelungen, bis auf eines, das die Zeichen des Geschlechts Molenaer aufweist. Die Kölner Patrizier sind

nicht vertreten; ob die Träger der übrigen Wappen in den Niederlanden, Burgund oder gar jenseits des Kanals ihren Sitz hatten, das zu erforschen dürfte noch Aufgabe berufener Heraldiker sein. Vorab erscheint es nicht ausgeschlossen, daß die Wappenreihe in





Abb. 2. Balkendecke.

Beziehung steht zu einem anderen bedeutsamen Schmuck des Saales.

Bei Entfernung des Putzes an der südlichen Wand desselben fand sich 1,20 *m* über dem Fußboden eine 1,05 *m* breite, 1,74 *m* hohe, 0,18 *m* tiefe Fensternische, daran westlich anschließend ein 1,35 *m* breites, 2,15 *m* hohes Wandbild. Die Fensterleibung ist mit einem roten stilisierten Marmormuster bemalt, bis auf eine 72 *cm* hohe Fläche unterhalb der Fensteröffnung. Die Ausschmückung zeigt hier links eine Küche, in der Mitte 4 Speise tragende Männer, rechts eine sechsstufige Treppe, auf der ein Diener zum Fuße einer Festtafel emporschreitet, deren Darstellung den ganzen unteren Teil des Wandbildes (Abb. 3) einnimmt. An einem Tisch, bedeckt mit siebenmalig gefalteten Linnen, bestellt mit Schüsseln, Messern und Vorlegemessern, sitzen 2 Paare, das eine ein Mann in Mütze mit einer Dame in rotem Gewande über grünem Unterkleid, das andere Fürst und Fürstin, prächtiger gekleidet, im Schmucke der Kronen, sich die Hände reichend; spärliche Reste einer fünften Figur sind noch vorhanden. Diese Gruppe zeigt lebhafte Bewegung im Gegensatz zu der, welche in dem oberen Bilde leider nur zum Teil noch sichtbar ist.

Dasselbe stellte zwei große sitzende Figuren und eine kleinere in kniender Stellung dar; erhalten ist eine in faltenreiches Gewand gehüllte Frauengestalt, breit gelagert in einem Sessel. Wirksam heben sich von blauem Grund alle Figuren ab, deren Gewandung mit gehäuftem, eckig gebrochenem Gefältel an die Schöpfungen der rheinischen Malerei um die Mitte des XIII. Jahrh. erinnert, ebenso wie die ornamentale Zutat des Bildes.

In diese Zeit fällt manches geschichtliche Ereignis, das in Beziehung zu dem erwähnten Wappenschmuck der Balken gebracht werden kann: Der Bestand des Königreichs Jerusalem nach dem 1229 abgeschlossenen Vertrag mit Sultan Alkamil, die Regierungszeit des Kölner Erzbischofs Heinrich von Molenaer 1225—1238, die Anwesenheit Kaiser Friedrichs II. in Deutschland 1235—1237 und die Einholung seiner Braut Isabella von England in Köln 1235. Sollte diese in der Zeit ihres mehrwöchentlichen Aufenthaltes daselbst vielleicht Kölnische Gastfreundschaft in dem Patrizierhause am Holzmarkt genossen, und ein Kölner Künstler die Gelegenheit wahrgenommen haben, solch seltenes Ereignis der Nachwelt im Bilde zu hinterlassen? Möglich, und der Forschung sei damit eine Anregung gegeben für das Studium der Vergangenheit des Hauses am Holzmarkt, dessen die Schreinsbücher schon 1269 Erwähnung tun unter der Beziehung: Domus et arca veteris portae, in litore Rheni, und super angelo Bozierodo dicta; 1319 folgt: Domus et arca super foro lignorum, 1342 und 1360: Domus et arca Binge bezw. Brincke, 1373: Domus Bynghe; außerdem geschieht des Gebäudes Erwähnung im Buch der Weber und im Buch Weinsberg.



Abb. 3. Wandbild.

In erster Linie aber steht die Frage um die Erhaltung dieser hochbedeutsamen Reste mittelalterlicher Kölner Kunst: Das Wandgemälde hat nach sorgsamer Ablösung am ursprünglichen Platze durch den Maler Anton Bardenhewer eine würdige Stelle im Kreuzgang des Museums Wallraf-Richartz erhalten, und eine Veröffentlichung ist in dem Werke „Die romanischen Wandmalereien der Rheinlande“ von Paul Clemen auf Tafel 57 erfolgt. Farbige Kopien der Balken unter Zuhülfenahme der Photographie — $^1/_8$ der wirklichen Größe — hat der städtische Architekt Carl Baedeker genommen; nach ihnen sind die diesen Zeilen beigefügten Abbildungen gefertigt. Die Balkendecke selbst wird demnächst ihren Platz in einem Erweiterungsbau des Kunstgewerbe-Museums erhalten, bei welchem eine Reihe der im Laufe der Jahre aus dem Abbruch alter Kölner Wohnhäuser geretteter Architekturteile, Ausbaustücke, Wand- und Deckenmalereien Verwendung finden, auch eine remterartige, spätgotische gewölbte Halle wieder aufgebaut werden soll, der aber vor allem dazu bestimmt ist, die kostbare Sammlung des Herausgebers dieser Zeitschrift als Vermächtnis an die Stadt Köln dauernd zu beherbergen.

Köln. Friedrich Carl Heimann.

Arundo mit Triangel.

(Mit Abbildung.)



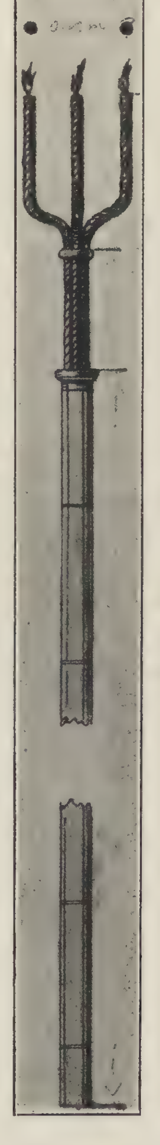
In der römischen Liturgie wird am Karsamstag zur Weihe der Osterkerze „arundo cum tribus candelis in summitate, triangulo distinctis“— ein Schilf mit drei auf der Spitze im Dreieck aufgesteckten Kerzen — verwendet. Da es sich hier um ein Symbol handelt, welches der christlichen, näher der liturgischen Kunst eigen ist, so lohnt es sich, die Einrichtung dieses Symbols näher zu beleuchten.

1. Arundo heißt Schilf, Rohr und wird in Italien in besonderen Gehegen künstlich angepflanzt und erhält eine Höhe von 3—5 Metern. Diese Gehege heißen arundinetum (Du Cange). Man sieht kleinere Stücke häufig als Stützen der Weinreben. Weder bei den altchristlichen noch bei den mittelalterlichen Liturgikern findet man den Arundo erwähnt; erst im XV. Ordo romanus n. 78 von Peter Amely, Bischof von Senegal (Sinigaglia) † 1401, steht er unter den Rubriken des Karsamstags, ebenso wieder in den Spezialrubriken des von Pius V. revidierten und zu Rom 1570 gedruckten Missale.

Nicht ohne Grund ist ein Schilf vorgeschrieben, weil der Schilf die Eigentümlichkeit hat, bei Sturmwind sich zu beugen und darnach unversehrt sich wieder zu erheben. So eignet er sich zu einem Symbol des auferstandenen Christus, welcher in verklärter Schönheit am Ostermorgen aus dem Grabe sich erhob. Es leuchtet daher ein, daß ein hölzerner Stab oder gar ein Eisenstab weder der Vorschrift noch der Intention der Kirche entspricht. Der Arundo drückt denselben Gedanken aus, welcher die weiße Wachskerze ausspricht, welche nach der Matutin in den letzten drei Tagen der Karwoche unter oder hinter dem Altare verborgen und brennend wieder dem Volke gezeigt wird.

Nach den Rubricisten Merati, Bauldry soll das Rohr ungefähr 10 Palmen, d. h. 1—2 Meter betragen. Solche Rohre sind derzeit ohne Schwierigkeit in größeren Kolonialgeschäften zu erhalten, sei es daß sie unter dem Namen Bambusrohre aus Indien oder aus Italien stammen.

2. Noch merkwürdiger als der Arundo ist die auf demselben aufgesteckte Kerze. Dieselbe soll aus einer einzigen Wachskerze bestehen und nach oben in drei Kerzen sich teilen. Der eine gemeinsame Teil stellt die Einheit Gottes und die drei aus dem gemeinsamen Stamme herauswachsenden Arme die Dreifaltigkeit dar.



Es ist daher ganz mißverstanden, wenn man nur drei Kerzen wie auf einem dreiarmigen Tafelleuchter aufsteckt, weil der Ursprung aus einem einheitlichen Wesensstoffe fehlt; ebenso ist es mißverstanden, die drei Kerzen in gerader Linie nebeneinander 2–1–3 aufzustecken, statt in Dreiecksform $^{1}\bigtriangledown^{2}_{3}$, weil bei ersterer Anordnung die Nebenkerzen als untergeordnet erscheinen. Nur bei der Form eines gleichschenkligen Dreiecks treten die drei göttlichen Personen als koordiniert und gleichwesentlich hervor. (Abb.)

Man könnte noch fragen, warum bei dem Symbole des auferstandenen Christus alle drei Personen als beteiligt erscheinen. Die Antwort gibt Römer 6,4 in der Erklärung. Christus sei von den Toten auferweckt worden durch den Geist durch die Herrlichkeit des Vaters.

Wenn man diese Symbolik ins Auge faßt, kann man nur staunen über die tiefsinnige Bedeutung eines so einfachen Kerzenrohres. Kann es ein besseres Mittel geben, um den Kindern im katechetischen Unterrichte das größte aller Geheimnisse, die Einheit und Dreifaltigkeit Gottes, anschaulich zu erklären als einen korrekt ausgeführten Triangel auf seinem Arundo? Die Griechen haben in dem Trikir dasselbe Symbol wie wir, sie gehen aber noch weiter, indem sie in einem zweiarmigen Leuchter (Dikir) noch die göttliche und menschliche Natur Christi darstellen und auf solche Weise ihren orthodoxen Glauben gegenüber den Monophysiten zum Ausdruck bringen. So können sich Kult und Kunst gegenseitig dienen.

München. Andreas Schmid.

Unsere Künstler und das öffentliche Leben.

III.



So wichtig es wohl wäre, gerade hier den Zusammenhang dieses seltsamen Mischstiles aufzudecken und in seinen einzelnen Phasen erkennen zu lassen, so müssen wir an dieser Stelle doch darauf verzichten. Es sei aber im Hinblicke auf den geringen Erfolg so vieler Gelehrten!!! — die alten erprobten Malverfahren zurückzufinden — nochmals darauf hingewiesen, daß bei diesen Forschungsarbeiten das Wissen einseitig vorgehender Fachgelehrten resultatlos bleiben muß, weil die Erfahrung zeigt, daß nur ein gründliches und vielumfassendes Wissen, gepaart mit praktisch-technischen Kenntnissen und handwerksmäßigen Verwendungsweisen zum Ziele führen kann. Nur wenige Andeutungen, weil sie gleichzeitig einige Streiflichte in die vor- Eycksche Zeit werfen, werden dies überzeugend bestätigen.

Bekanntlich ist Alexandria auch nach den schlimmsten Wechselfällen, wie die Zerstörung der Büchersammlungen in jenem Aufstande unter Kaiser Theodosius im Jahre 387, doch ein Sitz der Gelehrsamkeit und höherer Bildung geblieben, wie dies der Besuch dortiger Schulen durch abendländische Ärzte und Philosophen beweist. Und wie die Vertreter der christlichen Kunst in Italien bekanntlich der Auffassung und der Technik der klassischen Kunst folgten, so werden sich die alexandrinischen Christen dem Einflusse der griechisch-ägyptischen Kunst gleich wenig entzogen und infolge der römischen Machtausdehnung — auch wohl nach Aufgabe der alten Klassizität — weitere Elemente aufgenommen haben, worüber man eingehendere Nachweise in meiner Arbeit: „Zur Ölmaltechnik der Alten" (1902) finden wird. — Für die Möglichkeit einer geistigen Einwirkung und der Aufnahme fremder Kunstformen im Norden spricht allein schon der Umstand, daß die ältesten Klosteranlagen in Irland Nachahmungen der ägyptischen waren, von wo auch das Anachoretenwesen übertragen worden ist. Diese Tatsache bestätigt ein altes, in irischer Sprache abgefaßtes und in lateinischer Übersetzung bekannt gemachtes Buch: Leabhar Breac, welches zu Dublin in der Bibliothek der königlich irischen Akademie aufbewahrt wird. In diesem werden eine große Zahl nach Irland eingewanderter und hier beerdigter Geistlicher aufgezählt, unter denen sich: „Septem monachos Aegyptios qui jacent in disert Widh"[27]) finden. Dagegen ist wiederum bekannt, in wie großer Zahl des grünen Irin und des nachbarlichen Brittanien Söhne das mittlere Europa durchzogen, wohin, wie Keller sagt, ein fast schwärmerisches Verlangen trieb, die Überreste des Heidentums auszurotten, oder die Klöster des Festlandes und heilige Orte, namentlich Rom,[28]) zu besuchen und neue Klöster zu gründen, wie die sogenannten Schottenklöster bezeugen. — Durch die natürliche Richtung bedingt, blieb vorzüglich der Rhein die Hauptverkehrsstraße zwischen dem Norden und dem Süden, weshalb sich auch

[27]) Siehe Transactions of the Royal Irish Academy Vol. XX, p. 136.

[28]) „Unter der Vorsteherschaft des Abtes Grimald, um die Mitte des IX. Jahrh.", so heißt es bei Dr. Ferdinand Keller in dem schon wiederholt angezogenen Werke (S. 63), „besuchten auf ihrer Rückreise von Rom, wohin sie eine Wallfahrt gemacht hatten, der irische Bischof Marcus und sein Neffe Moengal, welcher nachher den Namen Marcellus (der kleine Marcus) erhielt, das stammverwandte, vom Wege nicht sehr abgelegene Kloster des hl. Gallus.

Die lernbegierigen Mönche, welche in Moengal einen Mann von seltener Gelehrsamkeit und umfassender Bildung erkannt hatten, beredeten die Reisenden, ihren bleibenden Wohnsitz in St. Gallen aufzuschlagen. Die Bitte wurde angenommen, das Gefolge entlassen, und Oheim und Neffe lebten bis zu ihrem Tode in St. Gallen. Von Marcus erfährt man außer seinem Todestage weiter nichts, als daß er sein Geld, seine Gewänder und Bücher dem Kloster überlassen habe. Moengal dagegen ward Vorsteher der sogenannten innern Schule und Lehrer derjenigen Knaben, welche klösterliches Gewand trugen und größtenteils schon als Kinder dem Klosterleben gewidmet wurden. Er war, wie Ekkehard sagt, gleich bewandert in der Theologie und in den schönen Wissenschaften und unterrichtete seine Zöglinge Notker, Ratpert, Tuotilo in den sieben freien Künsten, mit besonderer Liebe aber in der Musik . . . . . . Im Necrologium von St. Gallen findet sich die Angabe seines Todes in folgender Form: „Hinschied des Moengal, auch Marcellus genannt, des gelehrtesten und trefflichsten Mannes." . . . Nicht unbeachtet bleibe, was noch des weiteren gesagt wird: ‚Obgleich nicht näher angegeben wird, in welcher Art von Musik, ... Moengal Anweisung erteilt habe, so läßt sich aus den Lobsprüchen, die den Talenten, des Tuotilo, Moengals Lehrling, gespendet werden, mit ziemlicher Sicherheit auf die Natur des musikalischen Unterrichtes schließen. . . ."

ebenhier, ungeachtet der brutalsten Ausraubungen, bei denen sich gemeine Plünderungssucht, Indolenz und sträfliche Unwissenheit[29]) gleich schuldig gemacht haben, noch verhältnismäßig viele jener unschätzbaren kunst-kalligraphischen Schätze finden, die uns nun in Bestimmung der so vielseitig erfolgten Übertragungen wegweisend werden. — Humann[30]) verweist in seinem unten genannten Werke auf eine Evangelienhandschrift des VIII. bis IX. Jahrh., die für die wechselseitig erfolgten Beeinflussungen[31]) außerordentlich lehrreich ist, und ihr Wert möchte um so höher anzuschlagen sein, weil sie uns gerade durch die deutlich erkennbare Richtung der so vielseitig sich kreuzenden Wege[31]) in der Bestimmung der zur Anwendung gebrachten Mittel zur Ausführung nicht unwesentlich unterstützt. So sicher aber dieses ist, so sicher ist es auch, daß, wir wollen es nochmals wiederholen: nur einer weitumfassenden und in die entlegensten Tiefen dringenden Forschung die Aufhellung des sich über die maltechnischen Verfahren der Alten lagernden Dunkels möglich und dadurch eine erneute Benutzung derselben zu erhoffen ist. – Das erwähnte Evangeliar in der Schatzkammer zu Essen — wozu man der weiteren Evangelienhandschrift gedenken mag, deren Seite 241 u. w. gedacht wird — gibt Humann zu folgender Erklärung Anlaß: „In den Miniaturen und Ornamenten der Handschrift findet man merowingische, irisch-angelsächsiche, römisch- und byzantinisch-alt-christliche und orientalische Elemente. Im allgemeinen kann man behaupten, daß die künstlerische Ausstattung, von der sogenannten karolingischen Renaissance noch vollständig unbeeinflußt, den Stilcharakter erkennen läßt, welcher den fränkischen Handschriften der Merowingerzeit eigen ist." Diese Worte finden eine weitere Bestätigung durch einen Hinweis auf die Fischvogel-Initialen durch Joseph Strzygowski,[32]) welche die merowingischen Miniaturmaler wie auch der Verfertiger der Essener Evangelienhandschrift[33]) anwendeten, die sich, zwar später, auch bei den Kopten und Armeniern finden, aber auf eine allen gemeinsame, uralte, orientalische Überlieferung zurückführen lassen; daß sich in alt-slavisch (russischen) handschriftlichen Denkmalen verwandte Elemente zeigen, wird kaum einer eingehenderen Begründung bedürfen. — Dies möge hier für die Verbindungen und Übertragungen genügen.

Mit dem durch die Jahrhunderte hin sich weiter entwickelnden Verkehr wuchsen fortgesetzt auch die geistigen Interessen, welchen die Kreuzüge mächtige Impulse gaben. Dies beweist der Aufschwung der Städte mit ihren Domen und Rathäusern, dafür spricht die Prachtentfaltung und die Kunstliebe an den Fürstenhöfen wie nicht minder die Kühnheit und Größe der literarischen Denkmäler den hohen Zug dieser Periode kennzeichnet. In Erinnerung dieser mächtigen Bewegung, welche die ganze damalige Welt in ihren tiefsten Grundlagen erregte und bewegte, erscheint dem genaueren Beobachter dieser Zeit die Tat eines van Eyck — bei aller Kühnheit und Genialität — dennoch als die einfache Folge natürlich sich vollziehender Vorgänge. Denn was in jedem einzelnen Zeitpunkte des Völkerlebens einen wichtigen Fortschritt der Intelligenz bezeichnet, sagt Alexander von Humboldt, hat seine tiefen Wurzeln in der Reihe vorhergehender Jahrhunderte. Dies ist aber eben so tröstlich wie lehrreich, da also auch wir unter Beobachtung gleicher Bedingungen Gleiches zu erreichen hoffen dürfen; denn kein blind-waltend Geschick führt zu solchen Erfolgen.

Demnach bleibt auch uns die Pflicht, zu tun, was van Eyck tat und was der Anonymus Bernensis, die Väter von St. Gallen und die liebenswürdigen Töchter des heiligen Benedikt zu Gandersheim zu tun beobachteten,

[29]) Unter der auch die Düsseldorfer Landesbibliothek vor Zeiten schwer gelitten hat, worüber die Akten im dortigen Staatsarchiv: den Verkauf der Codices und die Verwendung der erlösten Gelder betreffend, merkwürdige Dinge berichten.

[30]) Die Kunstwerke der Münsterkirche zu Essen usw., herausgegeben von Georg Humann, Düsseldorf, Verlag von L. Schwann. 1904.

[31]) M. s. besonders was S. 37—39 gesagt ist.

[32]) Der Dom zu Aachen und sein Entstellung usw. (Leipzig, 1904.) — S. 53 u. w.

[33]) Humann sagt S. 36: „Die Handschrift ist vor ungefähr zwanzig Jahren im Pfarrarchive der Münsterkirche (zu Essen) aufgefunden . . . . . worden. Zunächst sind von mir in der Zeitschrift des Bergischen Geschichtsvereins (herausgegeben von Prof. Crecelius und Geh. Archivrat Dr. Harleß) Bd. 17, 1881, S. 121 ff. Farbenaufnahmen in verkleinertem Maßstabe auf vier Tafeln . . . . nebst kurzer Beschreibung veröffentlicht worden." Von diesen enthalten Taf. 2, Nr. 3, 4; Taf. 3, 7; Taf. 4, 16 treffende Beispiele.

deren künstlerische und literarische Werke stets eine Quelle lautersten Genusses bleiben werden. Denn einen Jeden muß doch ein anheimelndes Gefühl beschleichen, wenn er in der Vorrede zu ihren, in gewandtem Latein dem Terentius nachgebildeten Dramen die ehrwürdige Nonne Hroswitha von Gandersheim[34]) — schon um die Mitte des X. Jahrh. — trotz bewundernswerter Gelehrsamkeit mit mädchenhafter Schüchternheit und kindlich-aufrichtiger Naivität die Worte sagen hört, womit v. Scheffel seine Vorrede zum Ekkehard schließt: „Wofern nun jemand an meiner bescheidenen Arbeit Wohlgefallen findet, so wird mir dies angenehm sein; sollte sie aber wegen der Verleugnung meiner selbst oder der Rauheit eines unvollkommenen Stils niemanden gefallen, so hab ich doch selber meine Freude an dem, was ich geschaffen!" (Forts. folgt.)

Düsseldorf. Fr. G. Cremer.

[34]) M. s. Näheres bei Prof. Dr. Paul Piper „Die älteste deutsche Literatur bis um das Jahr 1050" (Berlin und Stuttgart, 1884) S. 321—335. — Ferner: „Die lateinische und griechische Literatur der christlichen Völker" von Alexander Baumgartner S. J. (Freiburg im Breisgau, 1900) Bd. IV. Kap. 11. »Hroswitha von Gandersheim« von S. 335—349.

Bücherschau.

Die Essener Münsterkirche und ihre Schatzkammer. Von Franz Arens. Verlag von Fredebeul & Koenen in Essen. (Preis M. 0,75.)

Dieses, 72 Seiten mit 31 Abbildungen umfassende Büchlein, das gleichzeitig mit dem sehr interessanten Bericht über „die Entwicklung der Essener Pfarren" für die 53. General-Versammlung der Katholiken Deutschlands erschienen ist, darf als die schöne Frucht der erleuchteten Liebe zur Heimat und zu ihren Knnstdenkmälern aufs wärmste begrüßt werden. — Obwohl auf den sehr verdienstvollen Forschungen Humann's beruhend, erscheint es doch als eine selbständige Arbeit, die zugleich den Vorzug der Einfachheit und Klarheit hat. — An der Hand von 5 (durch Prof. Prill gezeichneten, daher ganz zuverlässigen) Grundrissen wird die ursprüngliche Form der wohl schon 852 gebauten Altfridi-Basilika gezeigt, wie die Erweiterung, die sie gegen 1000 nach Osten (Krypta mit Chor) und nach Westen erfahren hat, ferner der Querschiffsumbau gegen 1100, die Umgestaltung zur gotischen Hallenkirche im XIV. Jahrhundert. Alle diese und noch sonstige Veränderungen werden so anschaulich, wie kaum je vorher, dargestellt. Eine große, vom Verfasser entworfene Grundrißkarte über die Stiftskirche und ihre Umgebung um 1350 (Kreuzgang, Stiftsgebäude, Vorhalle, Johanneskirche, St. Quintinskapelle etc.) erleichtert zugleich den Einblick in die Innenausstattung des Münsters, über dessen weitere Umbauten und Restaurationen, gelungene und mißlungene, bis in die neueste Zeit berichtet wird. — Durch die ungewöhnliche kunstgeschichtliche Bedeutung des Bauwerkes und seiner mancherlei Schicksale, gewinnt diese knappe, aber präzise Schilderung ein ganz besonderes Interesse. — Dasselbe gilt von der Beschreibung der Schatzkammer, die allein aus circa 100 Erzeugnissen der Goldschmiedekunst besteht. Mehr als die Hälfte derselben gehört dem Mittelalter an, und die dem X. und XI. Jahrh , also der ersten Glanzzeit entstammende Gruppe (Madonna, siebenarmiger Leuchter, Schwertscheide, 4 Vortragekreuze usw.) wird an Zahl und Bedeutung von keiner Schatzkammer der Welt übertroffen. Überaus mannigfaltig sind die Reliquiengefäße und Altargeräte der gotischen Periode, und die 16 goldemaillierten (in Burgund oder Flandern um 1400 angefertigten) kleinen Agraffen zählen zu den seltensten und kostbarsten Juwelen, als welche sie in dem Verzeichnisse noch stärker hätten hervorgehoben werden dürfen. — Nachdem die in ihrer Art einzige Kirche nicht nur eine durchweg anerkennenswerte äußere Herstellung, sondern in den 3 letzten Jahrzehnten auch eine verständige innere Ausstattung erhalten hat, harren mehrere vom Verfasser mit Recht hervorgehobene Aufgaben noch ihrer Lösung, namentlich die Wiederherstellung des Gräfinnenchors, aber auch die Wiedereinführung des de Bruynschen Reliquienaltars in den Hochchor.

Schnütgen.

Handbuch der Bürgerlichen Kunstaltertümer in Deutschland. Von Heinrich Bergner. 2 Bände mit 790 Illustrationen. E. A. Seemann in Leipzig. (Preis 18 Mark.)

Ein starkes Jahr nach dem Abschluß seines vortrefflichen Handbuches der kirchlichen Kunstaltertümer legt Bergner dieses neue Handbuch vor, welches jenes an Umfang noch überragt, auch an Bedeutung in dem Sinne, daß es sich hier um eine neue Wissenschaft handelt, für die es nur sporadische Vorarbeiten gab, keine systematische Zusammenstellung, so dringlich diese auch seit Jahrzehnten begehrt wurde. — Der durch seine eminente Kenntnis der Literatur wie der Denkmäler, durch seine bewunderungswürdige Beherrschung des Stoffes, wie durch seine Geschicklichkeit in dessen Disponierung ausgezeichnete Verfasser hat den großen Wurf gewagt: den enormen, ungeordneten Stoff umgrenzt, gegliedert, disponiert, ihn sowohl nach allgemeinen Gesichtspunkten geordnet, wie nach speziellen Gruppen zusammengestellt. Und dieser schwere Wurf ist gelungen als das Produkt immensen Fleißes und größter Objektivität. — Der I. Band bringt in seinen zehn Kapiteln (der Wohnbau bis zu den Karolingern, das Kloster, Pfalzen und Königshöfe, die Burg, die

Festung, das Bauernhaus, die Stadt, das Bürgerhaus, das Schloß) alles Architektonische zwanglos unter, der II. Band in seinen neun Kapiteln das ganze Ergänzungs- und Ausstattungs-Material (Öffentliche Schmuckanlagen, das Zimmer, die Wandmalerei, der Hausrat, Geräte und Gefäße, Tracht und Schmuck, Wagen, Inschriften, der Bilderkreis). Diese Disposition ist folgerichtig und klar, so daß sich ihr alles leicht eingliedert, wenn auch einzelnes schon im I. Band, z. B. bei den Inneneinrichtungen erwähnt wird, was erst im II. Band ausführlichere Darlegung erfährt (wie Glasmalerei, die doch schon mit dem XIV. Jahrh. in die bürgerlichen Räume Eingang findet, daher mit der Wandmalerei behandelt werden könnte). Wenn auch „das Kloster" in seiner Gesamtanlage, wie in seinen einzelnen Bauteilen vorwiegend zu den kirchlichen Altertümern gehört, so hat es doch auch mit den bürgerlichen vielfache, zum Teil vorbildliche Berührungspunkte. — Ein ganzes Jahrtausend kunstgeschichtlicher Entwickelung (von 800—1800) zieht hier vorüber, als glänzendes Zeugnis für die deutsche Kultur, die namentlich hinsichtlich der Pfalzen, Burgen und Bürgerhäuser hier im neuen Lichte erscheint, zumal sehr zahlreiches, gut ausgewähltes, wenn auch selbstverständlich zumeist bekanntes Bildwerk das Verständnis außerordentlich erleichtert. — Der Hinweis wäre wohl nicht überflüssig auf die Bergwerke, Hammerwerke, Kelterhäuser, Schmiede- (Beschlag-) Werkstätten, auf die Grienköpfe, die dem Fabrikbetrieb der Gegend entnommenen Giebelbekrönungen in Ton, Glas usw., auf die Fracht- und Luxuswagen, auf die so charakteristischen Truhen des XIII. (oder XIV.) Jahrh., auf manche Werkzeuge, auf die älteren Trinkgläser (Maigelein) usw. — Der unermüdliche, unerschöpfliche Verfasser wird weiter sammeln, so daß es der nächsten Auflage, die bei der ungewöhnlichen Zeitgemäßheit und Vortrefflichkeit (dazu Wohlfeilheit) des Buches sehr bald sich herausstellen wird, an Ergänzungen sicher nicht fehlt. Proficiat!

Schnütgen.

Les Verrières de l'ancienne église Saint Etienne à Mulhouse. Par Jules Lutz. (Avec 6 planches en phototypie). Supplément au Bulletin du Musée historique de Mulhouse, tome XXIX. Kom.-Verl. von Carl Beck in Leipzig. (Pr. 3 Mk.)

Den hochbedeutsamen Glasfenstern des XIV. Jahrh., die der alten St. Stephanskirche zu Mülhausen (Elsaß) bei ihrem Abbruch 1858 entnommen, vor kurzem der neuerbauten Kirche desselben Namens eingefügt wurden, ist diese Monographie gewidmet, die sich mit deren Beschreibung beschäftigt, mit den Quellen, denen ihre Darstellungen entstammen, mit ihrer Geschichte, den früheren Forschungen über dieselben, endlich mit dem Versuche ihrer Rekonstruierung. — Um 10 Fenster handelt es sich, auf welche sich die beiden Zyklen der christlichen Lehre (die prophetischen Weissagungen und Ankunft des Heilandes, sein Leiden und Tod, seine Auferstehung und ewiges Leben), und des christlichen Lebens (Werke der Barmherzigkeit, Kampf der Tugenden und Laster) verteilen, leider nicht in der ursprünglichen Anordnung, da bei der jüngsten Herstellung und Aufstellung die Archäologie nicht ganz ihre Rechnung fand. Typus und Antitypus, also Erfüllung und Vorbild, beherrschen den ersten Zyklus, wie so manche Fenster des XIII. und XIV. Jahrh. (zwei im Kölner Dom), und der Verfasser forscht nach deren Quellen. Er beschäftigt sich eingehend mit der sogenannten *Biblia pauperum* und dem *Speculum humanae salvationis*, deren ganzer Bilderkreis hier vorgeführt wird, und kommt zu dem Ergebnis, daß das *Speculum* ausschließlich als Vorlage gedient hat, und demnach die *Biblia pauperum* gar nicht in Betracht kommt, während für den zweiten Zyklus die Psychomachie des Prudentius den Ausgangspunkt geboten hat. — Daß jene sieben Fenster um 1350 entstanden sind, die drei letzteren ein bis anderthalb Jahrzehnt später, wird vom Verfasser sehr wahrscheinlich gemacht. — Was verschiedene Gelehrte, die Gelegenheit hatten, die (herausgenommenen) Glasgemälde früher zu sehen, über dieselben urteilten, ist nicht ohne Wert, obgleich bei der Erklärung der einzelnen Scheiben Entgleisungen unvermeidlich waren, da man die richtige Quelle nicht entdeckt hatte und den Zusammenhang nicht erkannte. — Auf Grund der vollen Einsicht in denselben, in die Mißverständnisse, die durch ältere Restaurationen, durch Verluste, durch Verwechselungen bei der letzten Herstellung verursacht sind, versucht der Verfasser die Rekonstruierung des ganzen Werkes, welches, durch Tafeln und Inschriften vorgestellt, als ein Bilderschatz allerersten Ranges erscheint, von eminenter ikonographischer Bedeutung. Wie enge die Darstellungen des ersten Zyklus an die Miniaturen einer in der Münchener Hofbibliothek aufbewahrten Handschrift des *Speculum* sich anschließen, zeigen die sechs Lichtdrucktafeln, die je vier Fensterscheiben an der Seite ihrer Vorbilder zeigen, dabei noch besonderes Interesse wecken durch die äußerst geschickte Übertragung der letzteren in die musivische Technik mit ihren Bleinetzen wie in die Fensterornamentik mit ihren Maßwerksträngen und ihren Bortenstreifen. Der alte Glasmaler übertraf an künstlerischem Feinsinn den Miniaturisten, den nachzuahmen er kein Bedenken trug.

Schnütgen.

Germanische Frühkunst. Von Prof. Mohrmann und Dr. Ing. Eichwede. — Chr. Herm. Tauchwitz, Leipzig. Lief. VII bis IX à 6 Mk.

Dieses vortreffliche Werk, das hier (Bd. XVIII, Sp. 122 und 279) eingehend besprochen wurde, hat inzwischen zu den die I. Abteilung bildenden 60 Tafeln die Erläuterung erhalten, welche die, obgleich durchaus klaren, Zeichnungen namentlich in technischer Hinsicht und für Verwendungszwecke verständlicher macht, auch trotz ihrer Knappheit zahlreiche nützliche Winke gibt. Von der II. Abteilung, die ebenfalls 6 Hefte (à 10 Tafeln) umfassen soll, liegt die Hälfte vor; sie holt verschiedenes nach, was in der ersten Abteilung in den Hintergrund trat, wie Arkaturen, Grabsteine, Türbeschläge, Goldaltar (d. h. Altar aus vergoldetem Messing). — Die reiche Phantasie, das entwickelte, überall dem Material sich unterordnende Formgefühl, das auch die Verzierungen den Gliederungen aufs geschickteste anzupassen vermag, kommen hier wiederum in bewundernswerter Weise zur Geltung, so daß eine Fülle urkräftiger

Schöpfungen ornamentaler und figürlicher Art, eine wahre Fundgrube sich darbietet von, sei es direkt verwendbaren, sei es anregenden und inspirierenden Motiven, wie sie den neuen Stilbestrebungen unserer Tage als orientierende und mildernde Vorbilder wohl zu gönnen sind. — Nachdem Skandinavien, Deutschland, die Lombardei, Irland, England ihren frühgermanischen Kunstschatz geöffnet haben, möge auch Spanien noch Berücksichtigung finden mit seinen zahlreichen westgotischen Denkmälern, und nachdem weit überwiegend die monumentale Kunst zu Worte gekommen ist, möge auch die Kleinkunst noch weitere Beachtung finden, wie sie auf Kästchen, Buchdeckeln, Metallschmuck so vielfach Ausdruck gefunden hat!

A.

E. v. Steinle: Acht Zeichnungen und Aquarelle. Keller in Frankfurt a. M. (Pr. 2 Mk.)

v. Steinle hat in außerordentlicher Fruchtbarkeit und ganz ungewöhnlicher Vielseitigkeit die historische, religiöse, allegorische Malerei gepflegt, und zahllose Wand- und Tafelgemälde wie Aquarelle und Zeichnungen legen glänzendes Zeugnis ab von der Originalität seiner Erfindung, der Tiefe seiner Auffassung, der Gewandtheit und Sicherheit seiner Zeichnung, die ihn an die Spitze der „Nazarener" stellt. — Von diesem kostbaren Schatz befindet sich noch manches, namentlich an Zeichnungen und Aquarellen gewöhnlicher Bildgröße, wenig bekannt, im Privatbesitz, aus dem hier Wolfram von Eschenbach, Schneeweißchen und Rosenrot als Aquarelle, Jakob ringt mit dem Engel als Bleistift- und Tuschzeichnung in demselben Format ans Licht gezogen werden, während die übrigen vier Kreidezeichnungen: Frühling, Winter, der verlorene Groschen, Märiä Verkündigung dem Städelschen Kunstinstitut als noch nicht veröffentlichte Blätter entlehnt sind. — Die Farbentafel wie die mit Weiß gehöhten Zeichnungen auf Tonpapier, die dem Meister so geläufig waren, erscheinen hier zumeist in gleicher, sehr handlicher Größe; die Versenkung in die sinnigen Ideen und deren künstlerisch vollendeten anmutigen Verkörperungen wird reiche Befriedigung gewähren, im wohltuenden Gegensatz zu so manchen forcierten Schöpfungen der Gegenwart.

G.

Illustrierte Weltgeschichte von Widmann, Fischer, Felten, (Allgem. Verlags-Gesellschaft m. b. H. in München, 1 Mk. pro Lief.), deren IV., bis zur Gegenwart reichender Band hier bereits in Band XVIII, Sp. 287, gemeldet werden konnte, hat in schnellem Fortschritt mit der 19. Lieferung soeben den Schluß ihres III. Bandes, also der Neueren Zeit erreicht, so daß für den Weihnachtstisch diese beiden Bände in prächtig wirkender Bindung mit fein gestimmten und verzierten Vorsatzblättern als eines der nützlichsten Festgeschenke vorliegen, ein Belehrungs- und Unterhaltungsbuch aktuellster und doch dauernder Bedeutung für jede gebildete Familie. — Gerade dieser III. Band, der mit der Renaissance und dem Humanismus, der Kirchentrennung und den Religionskriegen beginnt, mit dem aufgeklärten Absolutismus, der zur Revolution führte, schließt, verlangte große Objektivität. Diese wird nirgendwo vermißt, obwohl die vaterländischen und kirchlichen Interessen, deren bestimmte und warme Vertretung überall mit Recht den Untergrund bildet, keinerlei Einbuße erleiden. Am Schlusse jedes der drei großen Abschnitte, deren Unterabteilungen die politische und soziale Entwickelung der einzelnen Länder behandeln, ist ein besonderes Kapitel den Kulturzuständen, besonders in Deutschland, gewidmet, mit kurzen Hinweisungen auf das künstlerische Schaffen. Von diesen fällt ein kleiner Reflex auf die 34 Tafelbilder und 353 Textabbildungen, deren Auswahl und Ausführung nichts zu wünschen übrig läßt, als eine Serie ungemein lehrreicher und ansprechender Illustrationen erscheint, wie sie nur schwer zu gewinnen ist. — Da die Diktion glänzend und doch einfach, spannend und nicht ermüdend ist, so darf für das Werk eine edle Volkstümlichkeit in Anspruch genommen werden, die geeignet ist, ihm den Weg zu bahnen in weite Kreise. Ein ausführliches Namen- und Sachregister erleichtert die Orientierung. — Vor Jahresfrist hoffen wir die Vollendung des Werkes anzeigen zu können.

F.

Herders Konversations-Lexikon ist wieder um einen Band, den VI., gewachsen, der von Mirabeau bis Pompeji reicht und mit 400 Bildern im Text sowie 60 zum Teil farbigen Beilagen mit zusammen 500 Bildern illustriert ist. Die Kunst kommt zu ihrem Rechte namentlich in den mit Abbildungen reich versehenen Artikeln: Monstranz, Mosaik, Münzen, Nordische Kunst, Olympia, Orgel, Ornament, Pantheon, Pergamon, Persische Kunst, Peterskirche, Pompeji, die sämtlich in knappster Fassung, auf Grund der neuesten Forschungen das Wissenswerte bieten und durch eine gute Auswahl von Mustern illustrieren. Ganz besondere Anerkennung verdient die farbige Tafel „Mosaik" aus St. Maria Maggiore in Rom, neben der freilich einige den Techniken gewidmete Zeichnungen willkommen wären, wie unter den Orgelabbildungen ein alter Prospekt. — Gerade die überall auf den kürzesten Ausdruck gebrachten Unterweisungen zeigen die fachmännische Vertrautheit auch der mit den kunstgeschichtlichen Notizen betrauten Referenten. — Der bisherige überaus flotte Werdegang gibt der Zuversicht Nahrung, daß am Schluß des nächsten Jahres das monumentale Werk vollendet ist, welches die früher so oft schmerzlich empfundene Lücke vollkommen ausgefüllt haben wird.

Schnütgen.

Erziehung zur Kunst von Richard Goessler. Bartholdi. Wismar 1906. (Preis 60 Pf.)

Aus einer Reihe von Vorträgen ist diese Abhandlung hervorgegangen, die den namentlich im letzten Jahrzehnt mannigfach ausgesprochenen Gedanken über die Hauptfaktoren der allgemeinen Kunstbildung (Naturbetrachtung, Anschauungsunterricht, Wandschmuck usw.) zu einem recht anregenden und belehrenden Resumé verhilft.

B.

Abhandlungen.

Über die Instandsetzung alter Glasmalereien.

(Mit 4 Abbildungen.)

I. Die Glasgemälde der Hospitalkirche zu Limburg an der Lahn.



Als obersten Grundsatz hat unsere verdienstvolle Denkmalpflege in Deutschland die Losung aufgestellt: „Erhalten!" Über das „Wie" gehen allerdings die Meinungen auseinander; auch auf dem Gebiete der Glasmalerei sind die Ansichten zuweilen schwankend und unklar. „Diejenige Restauration ist als die vollkommenste zu bezeichnen, die bei Verbesserung aller wesentlichen Schäden doch nicht als Erneuerung in die Erscheinung tritt." [1]) Diesen Satz unterschreibe ich Wort für Wort.

Die kürzlich erfolgte Wiederherstellung eines hervorragenden Denkmals der 1320er Jahre, welches nach vorsichtiger Reinigung und sachkundiger Ergänzung nunmehr in ursprünglicher, durch die Einwirkung mäßiger Patina noch gesteigerter Farbenpracht die ehemalige Wilhelmiter-, derzeitige Hospitalkirche sub tit. S. Annae zu Limburg an der Lahn ziert, bietet unmittelbare Veranlassung, an die Beschreibung des wertvollen Fenstermosaiks einige Betrachtungen über die Berechtigung sachverständiger Wiederherstellungsarbeiten anzuknüpfen.

Es ist mehr als ein Jahrzehnt verflossen, seitdem ich das Hauptchorfenster der genannten Kirche in sehr gefährdetem Zustande angetroffen hatte. Ein mir damals in sichere Aussicht gestellter Auftrag zur Wiederherstellung geriet in Vergessenheit, bis eine zufällige Besichtigung vor ungefähr Jahresfrist die unabweisbare Notwendigkeit schleunigster Instandsetzung ergab. — Die Glasfüllung des dreiteiligen Chorfensters befand sich in gar schlimmer Verfassung. Es wäre eine unverantwortliche Unterlassungssünde gewesen, hätte die Stadtverwaltung länger teilnahmslos zugesehen. Nur wenige Jahre würden genügt haben, das alte Denkmal endgültiger Vernichtung zu überantworten.

Die Felder, wüst und kümmerlich geflickt, paßten nicht einmal in die Fächer des Steinwerks; mit allen nur erdenklichen Hilfsmitteln hatte man versucht, klaffende Spalten und Lücken auszufüllen; die Windruten waren durch Holzstäbe ersetzt. Die Reihenfolge der Bilder war sinnlos durcheinander geworfen; ein Feld, die Schöpfung der Tiere und der Vögel, ein gestreckter Sechspaß auf rot-gelbem, blattverziertem Quadergrund (Abb. 2), gehörte der Farbengebung zufolge nicht hierher, sondern wahrscheinlich in das Fenster der Evangelienseite, weil die Chorfenster einst das ganze Glaubensbekenntnis zur Darstellung gebracht haben sollen. Im übrigen war das Glas derart mit einer Schmutzkruste bedeckt, daß man beim besten Willen von der vielgepriesenen Farbenpracht alter Glasmalerei keine Spur zu entdecken vermochte. Vereinzelte rote, grüne, blaue, gelbe Lichtpunkte ließen ahnen, was aus dem Fenster herauszuholen war, wenn man die störenden hellen Gläser, welche als einstweiliger Verschluß mit Kitt und Mörtel aufgeklebt waren, ersetzte und die unzähligen schwarzen Lappen aufhellte. Von den Konturen war nur wenig mehr zu erkennen; die Köpfe und die nackten Teile, mehrfach zersplittert, waren dunkle Flecken. Nicht einmal als Ruine durfte man dieses Glasfenster malerisch nennen.

In den Dreipässen der Bekrönung, teilweise mit nicht hierher gehörigen bemalten Glasscherben untermischt, Maßwerkmusterung, weiße Streifen, blaue Fischblasen, rote Vierblätter. Oben auf gelber Scheibe ein blauer Schild, der weiße Buchstabe überragt von gelber Krone. Der weiße Doppeladler auf schwarz gedecktem Schild ist umrahmt von tiefroter Scheibe. Das weiße, grau damaszierte Schwerterwappen deckt eine gelbe Scheibe, die schwarzen Sparren in gelbem damasziertem Felde ruhen auf einer tiefroten.

Die drei Eckblätter der seitlichen Pässe sind samt Stengeln gelb, die übrigen grün auf roter Unterlage. Der ungemusterte Vierpaß wirkt durch sein feuriges Rot.

Die Gesichter und die nackten Teile sind aus rötlichem oder gelblichem Glase hergestellt. Dem leicht rötlichen Gesicht des Salvators sind orangegelbe Haare angebleit. Die h. Maria trägt gelben Nimbus, weißes Kopftuch, hellblaues Unter- und gelbes Obergewand, Johannes rotvioletten Schein, hellgelb angebleites Haar, blauviolettes Unter- und hellblaues Obergewand.

---

[1]) »Die Denkmalpflege in der Rheinprovinz.« Dr. P. Clemen (1896) S. 6.

In der mittleren Langbahn Teppich aus blaugelben, in den seitlichen aus rot-grünen über Eck gestellten Quadern mit stilisiertem Blattmuster. Gewöhnlich pflegen in Deutschland die Bilder aus dem neuen Bunde von frei bewegtem, lebendigem Laubgewinde umrankt zu sein, während die Vorgänge aus dem alten Testament auf Flächenmustern von stilisiertem, gewissermassen abgestorbenem Blattwerk ruhen, möglicherweise eine sinnbildliche Anspielung auf den Sieg des neuen Bundes über den alten. Auf dem zweifarbigem Teppich liegen durch eingeschobene Kreisbogen verlängerte Sechspässe, deren schlichte, weiße Bandeinfassung in ihrem inneren Teil schattiert, sonst aber unbemustert ist. Der glatte Hintergrund der mittleren Medaillons ist rot, in den äußeren blau.

Von Farbengläsern waren Blau, Rotviolett und Grün in je drei, Gelb, Rot und Fleischfarbe in je zwei Abstufungen vertreten, Blauviolett und Weiß nur in einem Ton. Wie bereits erwähnt, konnte bei dem schrecklichen Zustand des Fensters von Farbenwirkung keine Rede sein; es bildete geradezu eine Unzier für die Kirche. Von irgendwelcher Zeichnung war natürlich kaum ein Zug zu erkennen.

Das alte Bleinetz, an sich zwar ziemlich gut, war in seinem Gefüge gänzlich gelockert; die Glasstücke hingen noch eben in den Nuten, so daß eine Neufassung nicht zu vermeiden war. In den gegossenen Stäben, deren glatter Kern infolge undichten Gusses[2]) äußerst dünn, stellenweise durchlöchert war, fanden sich Spuren einstiger Verkittung. Das Bleigerippe war nur an den Kreuzungsstellen mit Zinn verlötet, hier aber erst recht stark angefressen. Die Breite der Bleie betrug 5, die Höhe des Steges 6 *mm*; auf den schmalen dicken Flügeln lief ein feiner Grat. Als Randbleie sowie als innere Fassung der Medaillonumrahmung dienten zwei aneinander gelötete Sprossen mit eingelegtem Holzstäbchen (Weidenruten), wie ich solche an den romanischen und gotischen Tafeln von Nassau (Zeitschrift für christl. Kunst, X. Jahrg., Sp. 275 u. f.), an den romanischen Glasgemälden von Heimersheim an der Ahr und an dem spätromanischen, weniger bekannten Teppichfenster zu Lindena gefunden habe.

Die Glasdicke war verschieden, Rot und Grün 4, Blau und Weiß 3 *mm* stark. Bemerkenswert ist die Herstellung des Fleischtones, meist Lila-Überfang, teilweise, so am Kopf des h. Joseph bei der Geburt, eingefangen wie an dem Köpfchen der h. Maria zu Kreuzau. Bei der Taufe Christi fanden sich nackte Teile, welche, mit einer Lila-Haut überfangen, obendrein eine eingefangene Farbenschicht enthielten. Überall zeigten sich die muscheligen, von der scharfkantigen Sprenglinie nach unten abgeschrägten Ränder der Kröselung.[3]) Die Quadern des Teppichs waren ungleich und unwinkelig, also nicht nach einer Schablone gesprengt. Bei einzelnen Stücken konnte man höchst kunstvollen Ausschnitt beobachten, z. B. bei einem blauen Mariengewand, ferner bei dem Schwerterwappen, wo die rote Lilie am Schildeshaupt gänzlich ausgekröselt war; das zum Rande laufende Notblei verdeckt einen späteren glattrandigen Sprung. Die Quadern an den Ecken zeigen gleichfalls rechteckige Einschnitte.

Malweise: Das Schwarzlot[4]) ist bald deckend, bald durchscheinend aufgetragen, die Schatten in Lavierung. Geschickt ist der Bart des h. Joseph bei der Geburt behandelt, wolkig gewischt. Überhaupt kann man die Arbeit mehrerer Hände unterscheiden. Überzug ist nicht vorhanden, ebensowenig Silbergelb. Einige Konturen hatten unter der Einwirkung der Jahrhunderte gelitten, andere standen so fest, daß sie über der teilweise geschwundenen Glasfläche hervorragten.[5])

Auf zahlreichen Fleischteilen und einzelnen Gewandstücken sah man ein nachlässig aufgestrichenes Kreuz, welches blank und erhaben inmitten der ringsherum angegriffenen Fläche

[2]) Die Lüneburger Rolle von 1497 schrieb den Glasern vor, das Blei dicht zu gießen. In den Baurechnungen des ehemaligen Dominikanerklosters zu Breslau ist zum Jahre 1487 ein Betrag über die Instandsetzung eines Bleizuges zum Bleiziehen in Rechnung gestellt; dies ist die älteste, bisher bekannte Erwähnung der Bleimühle.

[3]) Das Kröseleisen wird schon um 1400 von den Italienern wegen der Ähnlichkeit des Kröselns mit dem Nagen sehr bezeichnend „topo" = Ratte, Maus genannt.

[4]) Lot = Schmelze = Schmelzfarbe; schwarze Schmelzfarbe = Schwarzlot. In der Verbindung Silbirloth (für Silbergelb) begegnet uns dieser Begriff in der ersten Hälfte des XV. Jahrh. bei dem Augustiner-Chorherrn von Sagan. Die Handschrift aus Maria Laach vom Jahre 1565 nennt die schwarze Farbe Punktur und fügt hinzu, „die Oberländer nennen es Loit." Bei dem Nürnberger Glasmaler Kunckels wird die Bezeichnung Schwarzlot geläufig; da Kunckels Buch bei der Wiederbelebung unserer Kunst einen gewissen Ruf hatte, ist das Wort Schwarzlot durch Sprachgebrauch zum feststehenden Begriff geworden.

[5]) Eine auffallende Erscheinung konnte ich an den Glasgemälden von Heimersheim beobachten. Den Hauptteil der Bordüren bildete ein weißes, blankes Blatt ohne jedwede Zeichnung; bei dem Versuch, ein zerbrochenes Stück zu brennen, trat das verschwundene Blattmuster klar zutage, sodaß die Wiederherstellung getreu bewerkstelligt werden konnte.

stehen geblieben war. Vermutlich handelt es sich um Merkmale für das Brennen, indem den verschiedenen Gläsern ein bestimmter Platz in der Pfanne [6]) eingeräumt werden mußte. Mit welcher Masse die Kreuze gemacht waren, ließ sich nicht feststellen; jedenfalls ward dadurch die Glasoberfläche vollkommen geschützt.

Patina. Starker weisser Niederschlag bedeckte das alte Fenster, nur einzelne Stellen, welche durch irgend einen Zufall, durch Schmutz, Kalk und dergleichen vor dem Einwirken der Luft geschützt waren, sind vollkommen klar geblieben und bis zu 1 *mm* erhaben. Abweichend von anderweitigen Befunden war das Grün wenig widerstandsfähig geblieben. Manche Glasstücke, vornehmlich Fleischteile, blätterten schuppenartig ab und waren vollständig stumpf geworden. Nur die weißen Gläser waren von dem beiderseitigen Glasrost frei geblieben, welcher auf der Innenseite obendrein von einer dicken Staub- und Schmutzschicht bedeckt war. — Die Reinigung von der Schmutzschicht war leicht; die wirkliche Patina wurde nur insoweit entfernt, als die Farben- und Lichtwirkung dies verlangte; hierbei mußte freilich manchmal etwas schärfer vorgegangen werden. Störende Sprünge an Gesichtern wurden unter Verzichtleistung auf Notbleie nach Abdämpfung der blitzenden Bruchflächen zwischen zwei dünnen Scheiben eingebleit.



Hauptchorfenster der St. Anna-Kirche zu Limburg an der Lahn, entstanden in den 1320er Jahren; Höhe 6,20 *m*, Breite 1,80 *m*.

Nach der Instandsetzung bot sich ein anderes Bild. Die richtige Reihenfolge der Vorgänge ward hergestellt unter Ergänzung der fehlenden Darstellungen, Verkündigung und Anbetung der h. Dreikönige, welche auf Anregung des Herrn Provinzialkonservators Prof. Dr. Clemen als neue Zutat gekennzeichnet wurden. Jetzt erstrahlte das alte Denkmal in seinem früheren Glanz. Eine herrliche angenehme Farbenstimmung beherrscht das Ganze; das Vorwiegen des Grün, Rot und Gelb verleiht dem Fenster den warmen Ton, der den frühen deutschen Werken eigentümlich ist, sie vorteilhaft von französischen Glasmalereien unterscheidet und ihre gänzliche, übrigens durch andere, sachliche Gründe nachweisbare Unabhängigkeit von fremden Vorbildern augenscheinlich dartut.

In der Gewandung ist die Zusammenstellung gelb-violett am meisten vertreten, es folgen grün-gelb und gelb-blau, dann grün-violett und grün-rot, endlich blau-rot und gelb-rot. Ein treffliches Farbenspiel in Blau bietet das Bild Christus vor Herodes.

[7]) Die Pfanne hielt sich bis ins XIX. Jahrh.; der heutige Muffelofen in der bekannten Form war für den Glasmaler eine neue Errungenschaft.

Nachdem auch die Zeichnung wieder zur Geltung gekommen, erkennt man auf den ersten Blick, daß die Vorlagen zu den Glasgemälden zweifelsohne von verschiedener Hand herrühren; einzelne Gruppen sind derb und steif, andere wieder lieblich und lebendig (Abb. 3); die Geberdensprache ist lebhaft; in den meisten Gesichtern verrät sich ein sichtbares Streben nach seelischem Ausdruck.

———

Bezüglich der Wiederherstellung alter Glasmalereien sind zwei grundverschiedene Gesichtspunkte zu unterscheiden und zwar, ob die herstellungsbedürftigen Glasmalereien Fenster, also in der Kirche bleiben, oder ob sie lediglich als merkwürdige Altertümer ohne jegliche Rücksicht auf ihren künstlerischen Wert, unter Verzichtleistung auf irgendwelche Wirkung in einer Sammlung Platz finden sollen.

In letzterem Falle mag man, falls die Leitung eines Museums zufällig diesen Standpunkt einnimmt, die Tafeln in mangelhafter Verfassung, deren Mängel meinetwegen den Wert sogar erhöhen mögen, an sicherer Stelle unterbringen. Da weder Wasserdichtigkeit noch besondere Widerstandsfähigkeit erforderlich sind, soll man, wenn irgend möglich, das alte Bleinetz erhalten. Will man, was vernünftig wäre, störende Glasstücke entfernen und passende einziehen, so klopfe man das Bleigerippe behutsam mit Hilfe eines geeigneten Holzstückes zurück, drücke die Stücke von unten her hinaus und treibe nach Einlegen des Ersatzes die Bleie wieder in die richtige Lage.

Ganz anders lautet die Antwort und sollte sie lauten, wenn die alten Glasmosaiken ihren Zweck als Fenster zu erfüllen haben. Mit Vorliebe weiß man als Vorzug der Alten ihr kluges Verständnis zu rühmen, die Glasmalereien als unzertrennlichen Bestandteil des Baues mit diesem in Einklang zu bringen, dieselben der Architektur unterzuordnen. Weshalb wird dieser Anschauung denn nicht folgerichtig Rechnung getragen? Wenn ein unzertrennlicher Bestandteil eines Baues in Verfall gerät, so wird er eben instandgesetzt. Vermag er den beabsichtigten Zweck nicht mehr zu erfüllen, so muß für Abhilfe gesorgt werden. „Das Ziel der Denkmalpflege ist Erhaltung und Sicherung des Bestehenden. Es kann aber im Sinne der Erhaltung eines Bauwerkes eine Wiederherstellung sowohl wie die Erneuerung einzelner Teile und die Ergänzung fehlender Bauglieder nötig werden", so begründen das Kultus- und das Ministerium des Innern Bayerns einen diesbezüglichen Erlaß, dessen Einzelheiten „auch in entsprechender Weise für Werke der Plastik, der Malerei und des Kunstgewerbes" Geltung haben sollen.

Als äußerster Notfall bleibt ein Ausweg übrig; das alte Glasgemälde wird durch eine getreue Kopie ersetzt; dann möge man den Trümmern desselben in einem anderen Raum Unterkunft gewähren.

Die zur Instandsetzung unumgänglich notwendigen Verrichtungen vornehmen zu lassen, wird sich wohl ernstlich niemand weigern. Wie aber verhält es sich mit der Ausbesserung wesentlicher Schönheitsfehler?

Um von vornherein „Belehrungen" oder Mißdeutungen vorzubeugen, bemerke ich, daß ich bereits vor Jahren[8]) der versöhnenden Wirkung der „trüben Medien" entschieden das Wort geredet, dabei den günstigen Einfluß mäßiger Patina gebührend anerkannt habe und noch anerkenne. Gleich hier möchte ich betonen, daß vor nicht gar langer Zeit der Glasmaler Professor Fritz Geiges-Freiburg in seinem vortrefflichen Buche „Der alte Fensterschmuck des Freiburger Münsters" ausdrücklich hervorhebt, daß unsere Anschauungen über die Glasmalerei sich vollständig decken.

Weil ich nun voraussetzungslos für prächtige — sicherlich für eine durch vernünftige Patina erhöhte — Farbenwirkung schwärme, nicht aber für den „Edelrost" als solchen, unter keinen Umständen für eine entstellende Schmutzkruste, empfehle ich Beurteilung von Fall zu Fall. Keinesfalls ist die Kirche dafür da, einer schwarzen Fensterfläche, welche das alte Wortspiel von der Verwandtschaft zwischen „Fenster" und „finster" in Erinnerung ruft, als Umrahmung zu dienen.

Dann lasse man doch auch ruhig die graue Tünche auf alten Wandmalereien, den Schmutz auf Mosaiken, die Risse und Sprünge auf Tafelgemälden.

In der spätgotischen Pfarrkirche zu Linnich hing als letztes Überbleibsel eines alten Kronleuchters über der ewigen Lampe eine schwarze Kugel; der dicken Kruste gemäß durfte sie

[8]) »Geschichte der Glasmalerei«, Köln, 1898, S. 134.

recht alt sein. Eine mehrstündige Reinigungsarbeit förderte eine glänzende Goldfläche mit wunderbarer spätgotischer Verzierung zutage, unvergleichlich schönes Rankenwerk, Minuskelschrift und Wappen. Was ist schöner? Hat die Kugel vielleicht an Altertumswert verloren? — Das Kellermoos der Flasche ist es nicht, was die Güte, das Alter und den Geschmack des Rotweins bedingt!

Wenn bei einem alten Glasgemälde die Tafeln kümmerlich mit weißen Scherben geflickt sind, andererseits die schwarz gewordenen Glasstücke sich unliebsam angehäuft haben, sodaß von einer geschmackvollen Farbenwahl herzlich wenig mehr zu erkennen ist, soll ein solch zweifelhafter Zustand „erhalten" bleiben? Ich habe Fenster angetroffen, welche in ihrer jammervollen Verfassung geradezu verletzend wirkten. Ihr lückenhaftes Aussehen macht auf das empfängliche Auge den nämlichen unerfreulichen Eindruck, wie auf das feinfühlige Gehör die „Akkorde" einer mächtigen Orgel, deren Töne zur Hälfte oder gar zu zwei Drittel aussetzen bzw. falsch und schrill klingen. Soll sinnlose Unordnung, die Unverstand angerichtet, bestehen bleiben? Konnte man an dem prächtigen Fenster zu Limburg ein einzelnes Fach leer stehen lassen, als gähnende Lücke in dem wohltuenden Farbenspiel? Soll man ferner die üblen „Restaurationen" der Neuzeit bis in die 1890 er Jahre mit ihren mangelhaften schreienden Farbengläsern unberührt lassen? — Keineswegs. Stets soll unkünstlerische Zutat unfähiger Glaser entfernt werden. Warum? — Weil man es zurzeit versteht, gut instandzusetzen. Diese Behauptung wird durch eine Reihe ausgezeichnet gelungener Wiederherstellungen einwandfrei bestätigt. Ob man diese Kunst nach 50 Jahren mit gleichem Verständnis handhaben wird? — Ein Rückblick in die Vergangenheit der Glasmalerei gestattet mit nichten eine rückhaltlose Bejahung dieser Frage.



Abb. 2.
Erschaffung der Tiere; rote und gelbe Quadern; Hintergrund hellblau. Der Nimbus Gott Vaters gelb, das Untergewand blauviolett, das Obergewand rot. Die Wolke in der Spitze rot, nach unten aufhellend; das Spruchband weiß; der Baum grün mit gelbem Stamme; der Fußboden warm olivgrün; Vögel gelb bezw. grün; der Storch hat rote Beine, das Schwarz des Körpers aufgetragenes Schwarzlot; der Schwan weiß, das Löwenpaar gelb; das Kaninchen weiß; der Ochse rot.

Umgekehrt möchte ich mich mit aller Entschiedenheit gegen die irrige Auffassung verwahren, daß man urteilslos alle alten Glasmalereien ergänzen und „stilgerecht" von fremder Beigabe säubern müsse. Ich kenne nicht wenige Kirchen, in welchen sich im Laufe der Jahrhunderte zu den alten Tafeln der Gotik Erzeugnisse der nachmittelalterlichen Zeit gesellt haben, meist Wappen der Rennaissance; solch zufällige Zusammenstellungen bilden häufig einen so reizend malerischen Fensterschmuck, daß es grundverkehrt wäre, dort „reinigend" und „verbessernd" einzugreifen. Gleich günstigen Eindruck machen vereinzelte, in den Fenstern übrig gebliebene farbige Felder. Gar leicht könnte hier unverständige Ergänzung die Gesamtstimmung verderben. Ich kenne ferner Glasgemälde des XIII. und XIV. Jahrh., welche eben durch eine leichte Patina farbenprächtig wirken und daher durchaus nicht angetastet werden dürfen.

Vorstehende Äußerungen sind der Ausfluß einer aufrichtigen, ehrlichen Überzeugung, welche sich nach vorurteilsfreier, gewissenhafter Prüfung entgegengesetzter Ansicht auf der gründlichen Besichtigung, auf der genauen Kenntnis ungemein vieler Denkmäler und nicht zuletzt auf der Liebe zur Sache selbst aufbaut. Desgleichen sind die nachfolgenden

fachmännischen Anweisungen und Winke das wohl erwogene Ergebnis langjähriger Erfahrungen, welche sich auf umfassende Wiederherstellungsarbeiten stützen.

II.

In welcher Weise soll die Instandsetzung der Glasmalereien erfolgen?

Es war im XVIII. Jahrh., als die Verwaltung des Straßburger Münsters mit einem Glaser den seltsamen Vertrag abgeschlossen hatte, notwendige Flickarbeit nach der Anzahl der Glasstücke zu bezahlen; der weitherzige Mann wußte sich zu helfen, indem er mit dem Diamant künstlich nachhalf.

Auch mehrfache mißlungene Restaurationen des XIX. Jahrh. mahnen zur Vorsicht. Einschlägige Arbeiten, selbst anscheinend untergeordnete, handwerksmäßige Ausbesserungen sollen nur solchen Werkstätten anvertraut werden, welche nach jeder Richtung hinreichende Bürgschaft bieten und selbst Arbeiten von vermeintlich geringer Wichtigkeit die erforderliche Aufmerksamkeit angedeihen lassen. Vor allem ist mit größter Sorgfalt darauf zu achten, daß alles nur in etwa Brauchbare mit peinlicher Gewissenhaftigkeit erhalten wird, daß nur das unumgänglich Notwendigste ergänzt werden darf, daß das neu Zugefügte sich dem Alten genau anpaßt, daß nicht infolge allzu gründlicher Reinigung die Eigenart des Altertümlichen beeinträchtigt wird, wie dies leider an manchen Fenstermosaiken Deutschlands, Frankreichs (St. Denis, Ste. Chapelle zu Paris), Englands und Italiens geschehen ist.

Demnach ergibt sich als grundsätzliches Erfordernis, daß künstlerisch gebildeter Geschmack im Verein mit verständnisvoller Achtung vor dem Alterswert die rein fachmännischen Verrichtungen streng und dauernd überwachen muß.

Mittlerweile angestellte Versuche haben weitere Erfahrungen gezeitigt und meine früheren Ratschläge zur Instandsetzung alter Glasgemälde beträchtlich ergänzt und vermehrt.

Vorarbeiten. Zunächst soll, falls irgendwie angängig, eine photographische Aufnahme möglichst großen Maßstabes vor der Herausnahme an Ort und Stelle, sonst sofort nachher den bisherigen Zustand des Glasfensters urkundlich festlegen, zugleich als wertvolles Hilfsmittel bei der Wiederherstellung dienen. Kostspielige Anfertigung von Farbenentwürfen nach den vorhandenen Tafeln kann füglich unterbleiben; man begnüge sich mit Vorlagen der zu ergänzenden Teile. Durch Vergrößerung späterer Aufnahmen werden die zuverlässigsten Pausen der Zeichnung erzielt. Trotzdem wird manchmal die Anfertigung von Handpausen in natürlicher Größe gefordert, welche obendrein in Farbe gesetzt werden sollen. Letztere Maßnahmen erfordern einen solchen Aufwand an Arbeit und Kosten, daß es ratsamer erscheint, unter mäßiger Erhöhung der Auslagen gleich gläserne Wiedergabe zu verlangen. Von beiden in der Linnicher Werkstätte wiederholt versuchten Verfahren würde ich bedingungslos dem letzteren den Vorzug einräumen.

Ausgespannte Tücher, außerdem am Boden eine hohe Lage Heu, Stroh oder Holzwolle sind zweckdienlich zum Auffangen herausfallender Glasstücke. Die äußeren Ränder der Felder sind mit dicken Papierstreifen zu bekleben, um beim Abhauen des Verputzes Verletzungen des Glases zu verhüten. Die Tafeln sind, einzeln in Watte oder Holzwolle gewickelt, vorsichtig in Holzkisten zu verpacken. Wenn das Bleigefüge zu stark gelitten haben sollte, empfiehlt es sich, zusammengehörige Teile außerdem in Pappschachteln unterzubringen. Sorgsamste Überwachung beziehungsweise Versicherung der Beförderung ist selbstverständlich. Zur Aufbewahrung ist ein zuverlässiger, vor Feuersgefahr geschützter Ort auszuwählen.

Arbeiten in der Werkstätte. Nur wenige Felder sollen gleichzeitig in Angriff genommen werden. Da sich das alte Bleinetz nur äußerst selten erhalten läßt, werden die Felder auseinandergestochen.

Reinigung. Vorerst ist die oberflächliche Schmutzschicht, welche mit der eigentlichen Patina nichts gemein hat, zu entfernen. Sie besteht meist aus Staub, Mörtel, Kitt, Eisenrost, Ruß; „Niederschläge von Weihrauch" habe ich niemals gefunden, ebensowenig einen Überzug von feinem Moos, den man u. a. an Glasfenstern zu Chartres und zu Fairford beobachtet haben will. Diese Schmutzschicht ist unschwer zu beseitigen. Dazu bedarf es nicht der umständlichen Maßnahmen, welche 1847 in Altenberg und ungefähr zwei Jahrzehnte später zu Xanten vorgenommen wur-

den, wo man die Gläser wochenlang der Einwirkung stark strömenden Wassers ausgesetzt hatte.[9])

Nur selten freilich gelingt die Reinigung durch kräftiges Abspülen mit Brunnenwasser, aus welchem man zur Beruhigung ängstlicher Gemüter durch Aufkochen Luft und Kohlensäure austreiben mag. Man versuche deshalb sofort durch Abwaschen mit einem Schwamm oder mit einem weichen Leder. Bleibt der Erfolg aus, so bearbeite man die Gläser getrost mit neutraler, heißer Seifen- oder Sodalösung unter beständigem Reiben mit einer mäßig harten Bürste. Die Auflagerung fettiger oder schleimiger Bestandteile verlangt die Behandlung mit Spiritus oder Benzin.

Hartflüssige Gläser sind nunmehr wieder vollständig klar; an den romanischen Glasgemälden von Heimersheim an der Ahr fand ich nach Anwendung schwacher Seifenlösung die meisten Stücke auf der Oberfläche so blank, so glänzend, als hätten sie kürzlich die Hütte verlassen.



Abb. 3.
Christus begegnet der Magdalena als Gärtner. Grün-roter Teppich. Hintergrund blau; der Baum weiß und gelb mit hellviolettem Stamm. Fußboden grün. Büchse gelb. Nimbus der h. Magdalena rot, Untergewand violett, Obergewand gelb. Der Heiligenschein des Heilandes und Untergewand gelb, Obergewand rot; Schaufel gelb.

P a t i n a. Meist zeigen sich unter der Schmutzschicht, bisweilen eng mit ihr vermengt, wesentliche Veränderungen der Glasoberfläche, hauptsächlich der äußeren. Die leichteste Form äußert sich durch eine schwache Trübung; der Glanz ist verschwunden; vielfach schimmert die Oberfläche in den Farben des Regenbogens. Weiße Verglasungen, Butzen und Grisailteppiche verdanken der Sonnenbestrahlung einen prächtig schillernden Perlmutterglanz, hervorgerufen durch Oxydation der metallischen Bestandteile des Glasgemenges. In unregelmäßiger Verteilung bleiben die Gläser stellenweise grünlich-weiß, bald ändern sie die Färbung und werden gelblich, leicht rötlich, rosa oder violett in allen Abstufungen, zwiebelschalenähnlich. Solch hauchartige Patina muß unberührt bleiben, weil sie dem Fenster eine herrliche Gesamtstimmung zu verleihen pflegt, die überdies je nach der Beleuchtung irisierend und opaleszierend wechselt.

Häufiger allerdings, wenigstens bei den älteren Denkmälern, macht sich die Verwitterung durch stärkere Erscheinungen bemerkbar. Glas ist um so strengflüssiger und widerstandsfähiger, je größer sein Gehalt an Kieselsäure ist. Diese Eigenschaft vermindert sich mit dem Überfluß an Alkalien, mit dem Reichtum an Kali, Natron, Baryt, Kalk und Bleioxyd.

Nach den neuesten Forschungen sind Verwitterung und Zersetzung der Gläser durch Wasser ihrem Wesen nach als gleichartig und zwar als Quellungsvorgänge zu betrachten. Der Wasserdampf der Luft wirkt zersetzend auf das Glas; die Kohlensäure greift die der Glasoberfläche aufgelagerten alkalischen Erzeugnisse der Verwitterung an; das lösliche Kali und Natron werden ausgezogen; die Kieselsäure nebst weniger schwer löslichen Erden und Metall-Oxyden bleiben als mehr oder weniger harte Schicht zurück.

Neben der Beschaffenheit des Glases kommt zweifelsohne die Menge der Kohlensäure in Betracht, wie das schnelle Blindwerden der Gläser an Mistbeeten, Gewächshäusern und Stallungen in auffallender Weise zeigt; von geringerer Bedeutung ist dagegen die Lage der Fenster, obschon immerhin ein gewisser Einfluß der vermehrten Wärme und Lichtstärke auf der Ost- und Südseite nicht gänzlich abgeleugnet werden kann.

[9]) Siehe »Zeitschrift für christliche Kunst.« I. Jahrgang, Sp. 327.

Wesen der Patina. Die wirkliche Patina, der Glasrost, wenn man dieses Wort gebrauchen darf, entsteht also durch Zersetzung der oberen Glasschicht; sie besteht hauptsächlich aus Kieselsäure mit geringen Beimischungen von Eisen, Kalk, Blei und zuweilen Spuren von Kupfer. Andere fanden neben sandiger Kieselerde schwefelsaure und kohlensaure Kalkverbindungen, Natriumchlorür, ein Kalksalz mit organischer Säure. Daß gelegentliche Verunreinigung der Luft tiefgreifende Veränderungen hervorruft, hat sich an den alten Glasmalereien zu Nürnberg gezeigt, wo die bei der Hopfenschwefelung gebildete schwefelige Säure, die bald in Schwefelsäure übergeht, mit dem Kalk des Glases einen Überzug aus Calciumsulfat bildete.

Die Schicht, von verschiedener Dicke, bald mehr, bald weniger fest haftend, ist meist über die ganze Fläche der Glasstücke ausgebreitet; seltener überzieht sie nur einzelne Stellen und zwar die Mitte der Gläser. Ihre Farbe ist verschiedenartig, weiß, weißgrau, gelblich, rötlich bis dunkelbraun. Bisweilen zeigt sie ein flechtenartiges Aussehen, was wohl zu der Meinung von dem Moosüberzug verleitet haben mag. Weiche Gläser sind stärker angegriffen; man sieht geschlängelte, ausgefressene Rinnen und Bohrlöcher, ähnlich der Wühlarbeit des Holzwurms; tiefere Grübchen sind mit lockerem Glaspulver ausgefüllt.

Während harte Gläser, bei welchen der Überzug sich schichtweise von der Oberfläche aus bildet, nach der Reinigung wieder eine glatte Fläche zeigen, allenfalls leicht matt erscheinen, begegnet man bei anderen einer rauhen, häufig grob gekörnten, dem Zementverputz ähnlichen Oberfläche.

Was die Verschiedenartigkeit des Verwitterungsgrades anbetrifft, so zeigt sich durchschnittlich Grün fast frei von Patina; auch Weiß ist ziemlich gut erhalten. Bei den übrigen Farbengläsern wechselt das Maß ihrer Widerstandskraft; höhere Oxydation zeigen oft Fleischfarbe und Violett.

Auffallend ist die Tatsache, daß das Schwarzlot manchmal die Veränderungen des Glaskörpers aufgehalten hat. Einzelne, aus dem ringsherum abgefressenen Glas erhaben vorstehende Konturen werden deshalb leicht für nachträgliche Ausbesserung angesehen.[10]) Flächenartige Erhabenheiten rühren möglicherweise von dem Schutz eines inzwischen verschwundenen Schwarzlot-Überzuges her.

Behandlung der Patina. Ein zarter Anflug von Patina oder Schmutz, der die Lichtdurchlässigkeit nicht wesentlich beeinträchtigt, mag bleiben; „dann erscheinen Bild und Farben in jenem milden Ton und sanfter Beleuchtung, die dem Auge so wohltätig und für das Gemüt so erquickend ist." Solche Wirkung zeigt sich so recht bei manchen spätgotischen Fenstern.

Wird aber die Kruste dicker, daß nur bei sehr starker Belichtung spärliche Lichtstrahlen durchfallen, das Glasgemälde nur eine schmutzige, düstere Fläche darstellt, dann ist die Reinigung dringend geboten. Dabei müssen allerdings vorsichtige Sorgfalt, weise Mäßigung und künstlerischer Geschmack obwalten. Nach fleißigem Abspülen mit reinem Wasser und gründlichem Abtrocknen klebe man die Glasstücke eines Feldes in richtiger Zusammenstellung mit Wachs auf eine weiße Scheibe und stelle sie auf die Staffelei. Jetzt folgt die Reinigungsarbeit, welche die gewünschte Licht- und Farbenstimmung bringen soll und neben gereiftem Geschmack außergewöhnliche Geduld beansprucht. Zur Erzielung der beabsichtigten Wirkung werden die dunklen Teile herausgenommen und mit einem feuchten Korkstopfen abgerieben, wenn nötig, unter Beifügung von Totenkopf, Caput mortuum. Meist wird dadurch der Zweck erreicht. Ausnahmsweise muß derber zugegriffen werden, mit verdünnten Säuren, mit Salz- oder Salpetersäure. Bleiverbindungen weichen der Essigsäure. An besonders hartnäckigen Stellen muß zu Bimsstein und verdünnter Flußsäure übergegangen werden. Harte und scharfe Werkzeuge sind meist zu entbehren. Bei Anwendung von Säuren ist größte Behutsamkeit geboten; die zu schonenden Stellen, vor allem die innere, bemalte Seite der Glasstücke, werden durch Überziehen mit Wachs geschützt. Nach Angabe älterer Meister erleichtert vorheriges Brennen die Arbeit, ein Verfahren, welches hier nur ganz vereinzelt, nach vorsichtigem Versuch mit wertlosen Bruchstücken, in Anwendung gekommen ist. Gründliche Abspülung muß jede nachträgliche Wirkung von Säureresten verhüten.

[10]) Bei dem Christus der im Diözesan-Museum stehenden Geißelung lagen die Konturen tiefer als die Glasoberfläche. Jedenfalls waren dieselben unter Mitnahme der obersten Glasschicht abgesprungen und sind nachträglich erneuert worden.

Gläser, welche infolge höherer Oxydation ihrer färbenden Metalle, des Eisens und des Mangans, ganz schwarz geworden sind und sich nicht auf hellen lassen, müssen selbstverständlich als unbrauchbar gegen passende Ersatzstücke ausgewechselt werden. Die Wahl der entsprechenden Farbengläser gelingt nicht immer beim ersten Versuch; um das alte Gepräge zu erhalten, muß man das Glas unter Zuhilfenahme von Flußsäure mit Sand- oder Bimsstein verarbeiten, wobei befriedigender Erfolg von dem künstlerischen Verständnis abhängig ist. Die Münchener Ministerien bestimmen bezüglich der Einschaltung neuer Teile folgendes: „Sind größere oder geringere Zutaten, Erneuerung verschwundener Teile oder Auswechselungen unabweisbar, so liegt es unter allen Umständen im Interesse sowohl der Kunstwissenschaft wie der mit der Denkmalpflege betrauten Bauverwaltung, vor allem auch der weiteren Kreise der Kunstfreunde, daß die erneuerten, ergänzten oder wiederhergestellten Teile genau gekennzeichnet und damit auch die Grenzen des Eingriffs festgelegt werden." Meines Erachtens genügt für uns bei unwesentlichen, kleineren Ergänzungen schon der Umstand, wenn man sie mit dem Diamant schneidet, so daß sie sich bei späteren Untersuchungen durch den glatten Glasschnitt von den gekröselten alten Glasstücken unterscheiden lassen. Bei wichtigen Teilen mag man kleine, nur in nächster Nähe erkennbare Zeichen oder Jahreszahlen anbringen. Nur im äußersten Notfall soll man Stücke ausschalten. Bei arg zersplitterten Köpfen, welche durch Notbleie bis zur Unkenntlichkeit entstellt würden, kann man sich erfolgreich helfen, indem man, wie bereits erwähnt, nach Abdämpfung blitzender Lichtkanten die Stücke zwischen zwei weiße Scheiben einbleit. Allzu stark angefressene, ausgelaugte Glasstücke werden, wenn nötig, beiderseits mit Glasfluß überzogen und gebrannt, um sie vor weiterem Verfall zu schützen. Die Empfehlung eines Meisters, alle Stücke ausnahmslos so zu behandeln, kann ich nicht anerkennen, da erstens dieses Verfahren bei harten Gläsern überflüssig ist, und es mir zweitens als ein zu schwerer, dabei unberechtigter Eingriff in das Wesen der alten Glasgemälde erscheint.



Abb. 4.
Tafel aus dem Diözesan-Museum.

Die Brennfähigkeit alter Gläser muß vorher mit wertlosen Bruchstücken versucht werden. Nachholen der Konturen, wozu sich das heutige braune Schwarzlot schlecht eignet, ist manchmal bedenklich; wo jene gänzlich verschwunden und nur noch die Spuren des einstigen Verlaufes erkennbar sind, mag man sie erneuern; in zweifelhaften Fällen, z. B. an spätgotischen Tafeln zu Rödersdorf fanden wir den Ausweg, die Konturen auf weißes Glas einzubrennen, die alten Stücke damit zu hinterlegen und sie zusammen einzubleien. Nochmaliges Brennen der alten Teile würde in diesem Falle das Ganze zerstört haben. Andererseits wird nach Brennen der alten Stücke der Verlauf verschwundener Konturen deutlich sichtbar.

Die neue Verbleiung muß natürlich die gleiche Rutenbreite aufweisen. Notbleie dürfen nach dem Vorbild der alten schmäler gemacht werden. Nur die Knotenpunkte der Bleie

werden verlötet; dies entspricht in der Regel dem früheren Zustande, dann aber erleichtert das Unterlassen gänzlicher Verzinnung die Vornahme etwaiger kleiner Ausbesserungen. Das zum Löten notwendige Einölen bringt infolge der Ausbreitung des Öles über das Glas die Patina scheinbar zum Schwinden; die Felder erhalten ein unangenehm frisches, nüchternes Aussehen, ein Mangel, der durch Abwaschen mit Spiritus oder Benzin leicht zu heben ist.

Diese Grundsätze genügen zur Instandsetzung alter Glasgemälde; in unvorhergesehenen Einzelfällen mögen unwichtige Abweichungen notwendig erscheinen, welche alle aufzuzählen überflüssig sein dürfte. Der kundige Meister wird eben von Fall zu Fall urteilen und der ihm gestellten Aufgabe gerecht werden.

Noch einige andere Denkmäler sind in Limburg vorhanden. Im bischöflichen Diözesan-Museum stehen vier Tafeln des XIV. Jahrh., eine Geißelung, eine Kreuzigung, ein Wappenfeld mit dem Bilde eines Wickelkindes im Schilde, eine Tafel von seltener Farbenkraft, und die eigenartige Darstellung des h. Johannes (Abb. 4), welcher auf grün-weißer Scheibe das Bildnis des Fleisch gewordenen Wortes trägt. Ewangelista, die nämliche Schreibweise liest man, wenn ich mich recht erinnere, auf dem romanischen Glasgemälde zu Plattling in Niederbayern.

Ein Fenster der ehemaligen Franziskaner-, derzeitigen Stadtkirche vereinigt ursprünglich nicht zusammengehörige Tafeln, geschmackvolle Grisailmuster, eine Kreuzigung unter Baldachin, Engel und Heiligengestalten des XIV. Jahrh., in langgestreckten Medaillon-Umrahmungen, meist durch beigeschriebene Namen bezeichnet, zwei von ihnen auf Grisailgrund. Anmutige Bordüren verdienen Nachahmung; ein Wappen in Grau und Gold trägt die Jahreszahl 1739.

Über den Ursprung der Zeichnung des Fensters der St. Anna-Kirche hat sich bisher nichts feststellen lassen. Was das Verhältnis zwischen Zeichner und Glasmaler während der Frühzeit anbetrifft, darüber gedenke ich abweichend von den bisherigen landläufigen Anschauungen demnächst in dieser Zeitschrift zu berichten. Die vielumstrittene Vermutung, daß die Biblia pauperum und das Speculum humanae salvationis der Glasmalerei als Vorbilder gedient haben könnten, hat unlängst unanfechtbare Bestätigung gefunden durch die verdienstvolle Arbeit des Pfarrers Julius Lutz zu Mülhausen im Elsaß,[11]) die, im vorigen Heft dieser Zeitschrift, Sp. 253, besprochen, baldigst durch ein großes Bilderwerk vervollständigt werden soll.

Durch Nebeneinanderstellung der Bilder einer aus Schlettstadt stammenden, einst dem dortigen Johanniterhause gehörigen Handschrift des Speculum humanae salvationis mit den Glasgemälden der alten Stephans-Kirche zu Mülhausen, Schöpfungen der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh., bringt Lutz den augenscheinlichen Nachweis engster Zusammengehörigkeit beider Bilderreihen; nur hat der Glasmaler es trefflich verstanden, sich durch ungleich tüchtigere Arbeit auszuzeichnen. Vielleicht gelingt es glücklicher Forschung einheimischer Kunstkenner, durch Vergleiche mit frühgotischer Buchmalerei für das Limburger Glasgemälde ähnliche Beziehungen zu entdecken.

Linnich. Heinrich Oidtmann.

[11]) Jules Lutz, »Les verrières de l'ancienne église Saint-Etienne à Mulhouse.« 1906.

Unsere Künstler und das öffentliche Leben.

IV.



Dringen wir tiefer in das die Kultur bestimmende Geistesleben der die Eycksche Zeit einleitenden Periode, dann zeigt sich, daß die rastlos Ringenden und zum höchsten Aufstrebenden mit einer fast unwiderstehlichen Macht zum Guten und Schönen hingezogen wurden. Und dieser Einblick läßt dazu deutlich erkennen, wie es gekommen ist, daß van Eyck seinen dargestellten Figuren und Handlungen landschaftliche Gründe gab, ihn zum Freilichtmaler und vollendeten Koloristen machten. Gedenken wir doch der Schilderungen in unserer reichen mittelhochdeutschen Poesie, dann erscheinen van Eyck und seine Gefolgschaft nur als unübertroffene Künstlerinterpreten dieser duftreichen, mildbeleuchteten Frühlingslandschaften. Die hierzu erforderliche Tonung: den Schmelz und die Klarheit wiederzugeben, mußte er aber die Mittel zurückgewinnen, über die — nach Mitteilung

der alten Klassiker — einstmals die Künstler verfügten.[35]) Da er diesen folgte, so gelang ihm der Vielen aus uns heute überraschende Wurf: er fand aufs Neue die Mittel, die ihn Gleiches zu schaffen befähigten, was durch die Pracht der äußeren Erscheinung und die Unvergänglichkeit der alten Malereien begeistert, so viele Autoren in Poesie und Prosa — sich selber unsterblichen Ruhm sichernd — gefeiert haben.

Die antike Schulung und Werkstatttradition reichte dann auch uns die Schlüssel, das bislang unerschlossen Gebliebene erneut zu erschließen! doch sei es hier nochmals ausgesprochen, daß die Frage nach der verloren gegangenen alten Ölmaltechnik trotz so zahlreicher Beiträge vieler alten Schriftsteller ein unlösbares Rätsel geblieben wäre, wenn nicht Plato und Aristoteles der Forschung den Schlußstein eingesetzt hätten. Was sie aber gesagt, ist so bedeutungsvoll, daß wir nicht anstehen, darin eine höhere Fügung zu erkennen, die auch Alexander von Humboldt in dem Worte bestätigt:[36]) „Es liegt nicht in der Bestimmung des menschlichen Geschlechts, eine Verfinsterung zu erleiden, die gleichmäßig das ganze Geschlecht ergriffe. Ein erhaltendes Prinzip nährt den ewigen Lebensprozeß. . . .“

Wenn nun Goethe meint, um den Dichter zu verstehen, müsse man in Dichters Lande gehen, so mag es nicht unangebracht erscheinen, um van Eyck und seine Gefolgschaft zu verstehen, sich in der ältern Dichter Werke umzusehen.

Es erübrigt uns dann noch der kurze Nachweis, wie und wodurch sich bei van Eyck und seinen Nachfolgern so schnell jene große koloristische Auffassung entwickeln konnte. — Wie in den älteren, den sogenannten klassischen Perioden die literarische Entwickelung der künstlerischen stets voraufgegangen ist, so zeigt sich ein gleiches Verhältnis auch wieder um die Zeit erneuten Kunsterblühens beim Ausgange des Mittelalters. — Da es sich hier um keine erschöpfende Untersuchung handelt, so mag ein einziges Beispiel als Nachweis genügen.

In Wolfram von Eschenbachs „Parzival“ naht unfern der Abendstunde, zu anbrechender Dämmerzeit der Held, der weise „Thor“, wie er wohl genannt worden, der Stadt Nantes, wo König Artus Tafelrunde hielt. Eingehend schildert der Dichter den Ankömmling wie die seine Annäherung begleitenden Umstände im III. Abschnitte: „Gurnemans“:[37])

(17) „Da ritt der Knapp allein voran
Auf einen nicht zu breiten Plan,
Von bunten Blumen überzogen.“

Mit Geist und Witz beschreibt dann Wolfram Roß und Reiter:

„ . . . . .
Er wußte nichts von Kurtoisie:
Der Ungereiste weiß das nie.
Von Bast geflochten war sein Zaum,
Sein armes Rößlein trug ihn kaum,
(25) Strauchend tät es manchen Fall.
Auch war sein Sattel überall
Von neuem Leder unbeschlagen.
Von Härmelin und sammt'nen Kragen
Trug er kein zu schwer Gewicht;
Mantelsschnüre braucht er nicht:
(145) Für Sukni und für Sürkot
Hat er nur sein Gabilot.
Der nie der reinsten Zucht vergaß,
Sein Vater einst geschmückter saß
(5) Auf dem Teppich dort vor Kanvoleis:
Dem machte Furcht nie kalt noch heiß.
Einem Ritter, der da kam geritten,
Bot er Gruß nach seinen Sitten:
Gott wahr euch, riet die Mutter mir.“
(10) Gott lohne, Junker, euch und ihr,“
Sprach Artuseus Basensohn,
Den erzogen Utepandragon;
. . . .
(15) Es war Ither von Gahevieß,
Den man den roten Ritter hieß.“

So schlicht und einfach die Szene auch an sich ist, wenigstens zu sein scheint, eben so trefflich ist die von dem Dichter erstrebte Wirkung, der sich mit dieser anspruchlosen

[35]) Dazu sehe man, was ich in den »Studien zur Geschichte der Ölfarbentechnik« (Düsseldorf 1895) in Text und Anmerkungen von S. 212—215 gesagt habe. — Ferner mag man in meinen 1899 erschienenen »Untersuchungen über den Beginn der Ölmalerei«, die sich von S. 62 bis 85 hinziehenden Nachweise lesen. — Hier dürfte besonders die auf S. 78 begonnene Beschreibung eines Zeuxis'schen Bildes durch Lucian interessieren. Nicht minder wertvoll für die Erscheinung der alt-griechischen Meisterwerke der Malerei möchten die Mitteilungen sein, welche sich hier unter der Anhangstelle bei „h“ von S. 260 bis 268 vorfinden. — Bezeichnend für die Materialfrage der Alten ist in hohem Grade ein Vergleich des Dionysios von Halikarnassos, den man mit noch weiteren diesbezüglichen Ergänzungen in meiner Schrift: »Zur Ölmaltechnik der Alten« (Düsseldorf, 1902) S. 86 u. w. antreffen wird.

[36]) »Kosmos« (Stuttgart und Tübingen, 1847) Bd. II, S. 268.

[37]) »Parzival und Titurel.« Rittergedichte von Wolfram von Eschenbach. Übersetzt und erläutert von Dr. Karl Simrock (Stuttgart, 1861) Bd. I.

Darstellung in die Reihe der größten Koloristen stellt. — Ein beruhigender satter Dämmerton lagert mildleuchtend auf dem blumigen Plane, den die nicht ferne sich erhebende Stadt im Schmucke ihrer Türme und zinnengekrönten Mauern abschließt. Es ist die Stunde, welche die Natur erhabener gestaltet, da sie ihr Größe leiht, und bei Belassung der kleinsten Details alles Kleinliche schwinden macht; es ist die Stunde, in der die Schönheiten der Silhouettenbildung hervortreten und ein jegliches in die Gesamthaltung einbezogen wird, wodurch jene den Beschauer so mächtig ergreifende Einheit im Bilde, die sogenannte dekorative Wirkung erzielt wird. — In dieser großgestalteten Natur erblicken wir unsere Helden. Des „preiswerten Knaben" schier elendiges Gewaffen und des Rößleins trauriger Aufputz erscheinen in diesem verklärenden Golddämmertone nicht mehr arm, sondern schlicht; dies ist dichterisch wie malerisch ein gleich feiner Trick, da nur in dieser übergüldeten Armut längerwährender Grußestausch mit dem fast feuerfarb'nen Ritter glaubhaft wird. Denn:

„All seine Rüstung war so rot,
Daß sie den Augen Röte bot.
Sein Roß war rot aber schnell.
(20) Allrot war sein Gügerel,
Seine Kovertür von rotem Sammt,
Sein Schild ein Feuer rot entflammt,
Rot sein Korsett, laßt euch melden,
Und wohlgeschnitten an dem Helden,
(25) Rot war sein Schaft, rot war sein Speer;
Rot auch hat auf sein Begehr
Sein Schwert der Schmied gerötet,
Doch die Schärfe nicht verlötet.
Der König von Kukumerland
Rot von Gold in seiner Hand
(146) Stand ein Becher reich geziert,
Den er der Tafelrund entführt.
Mit blanker Haut, mit rotem Haar
Zum Knappen sprach er, freundlich zwar:
(5) Gesegnet sei usw. . . . . .
. . . ."

Daß diese, der künstlerischen Entwickelung vorangegangenen Dichtungen ein hervorragend malerisches Element in sich bergen, ist unleugbar. Dazu ist es in unserer gegenwärtigen Lage aber von besonderem Werte zu erfahren, daß man zu diesem spezifisch malerischen Elemente auf demselben Wege gelangt war, auf dem auch die Miniaturmalerei ihre neuen Formen und Stoffe erhalten hatte, wo sich, mit Lindemann zu sprechen, neben den zarten, treu gepflegten Duftblumen des heimischen Gartens auch Pflanzen mit grell gefärbter Blütenglut finden, die aus fremdem Boden verpflanzt zu sein scheinen. — Indem nun eine sorgfältig geführte Untersuchung die Fortführung aus dem Altertume ererbter Überlieferungen bestätigt, so wissen wir, was uns zu tun verbleibt. Den Forderungen der Alten zu entsprechen, werden wir daher einerseits mit den Gelehrtenkreisen, andererseits mit den Vertretern des Handwerks Fühlung zu nehmen und zu bewahren haben. Oder glaubt vielleicht noch jemand angesichts der bitteren Klagen, in die obengenannte Tagesblätter, Zeitschriften und in sonstiger Form erfolgte Publikationen übereinstimmend austönen, daß der Erfolg bei den Neueren sei?!

V.

In Erinnerung der Werke der alten Künstlerwerkstätte möchte es sich empfehlen, insbesondere zweien Punkten nähere Beachtung zu schenken. Es fällt nämlich zunächst die eminente Befähigung ins Auge, die jeweil benötigten Formen nach den Regeln eines feststehenden Kanons mit staunenswerter Sicherheit zu verwenden und zu vollenden; zu dieser Befähigung, welche sich auf hervorragendes, gelehrtes Wissen gründet, tritt jene, welche mehr auf Erfahrungssätzen fußt und den Traditionen der Werkstätte angehört, sie betrifft die nicht minder wichtige Gediegenheit der Ausführung, die in der Handlichkeit des Malmaterials, in der uneingeschränkten Verwendbarkeit desselben, in der Unveränderlichkeit der Töne und der unbegrenzten Dauer des Bildes besteht." — Dies sind Tatsachen! und diesen Forderungen haben auch wir zu genügen! denn sie sind in der Kunst der Alten zu Axiomen erhoben. — Und darum ist es ein Irrtum und zwar ein bedenklicher, schwerwiegender Irrtum, wenn v. Werner[38]) sagt: „wir können die einfache Frage: „was ist eine schöne Linie?" nicht auf mathematischer Grundlage beantworten, und an Stelle der Gesetze tritt bei uns das mehr oder weniger sichere oder irrende Gefühl. Wir stehen immer vor Fragen!" — Eine solche Sprache muß umsomehr überraschen, da es nicht an zahlreichen Arbeiten früherer und späterer Tage fehlt, die uns

[38]) »Rede bei der Preisverteilung in der Königlichen akademischen Hochschule der bildenden Künste am 18. Juli 1903« von A. v. Werner. (Otto v. Holten, Berlin C) S. 4.

über diese künstlerisch-mathematische Frage unterrichten. Nehmen wir aus vielen diesbezüglichen Schriften gar die eines Dilettanten. Friedrich Röber schreibt in seinen Beiträgen zur Erforschung der geometrischen Grundformen in den alten Tempeln Ägyptens und deren Beziehung zur alten Naturerkenntnis (Dresden, 1854) S. 5: „Es sind nicht mehr einzelne verstümmelte Berichte aus griechischen und römischen Schriftstellern über die alten Naturansichten, nicht mehr dunkle Pythagoräische Lehren und Andeutungen, in welchen Wahres vom Falschen nur schwer zu unterscheiden ist, oder naturphilosophische Aufstellungen einzelner griechischer Denker, mit denen wir es hier zu tun haben, sondern es tritt uns in Originaldenkmälern die Frucht der tiefsten Spekulationen vor Augen, und die lange verschleierte Wahrheit bricht sich Bahn.

Wir müssen erkennen, daß sich schon einmal im Wechsel der Jahrtausende, in grauer Vorzeit, der menschliche Geist bis zur Erkenntnis von ewigen Naturgesetzen erhob". . . . . ein Ausspruch, der uns lebhaft jene denkwürdige Stelle bei Aristoteles (Metaph. XII, 8 pag. 1074 Bekker) in die Erinnerung ruft, wo er von „den Trümmern einer früher einmal gefundenen und dann wieder verlorenen Weisheit" spricht. Wir erinnern hieran um so lieber, weil in den diesbezüglichen Betrachtungen des Stagiriten so recht das Wesen jenes Kunstkanons hervortritt, da er auch bei Durchforschung der Einzelheiten stets das Ganze umfaßt, so die Einheit in der Natur zu beweisen, und nicht bloß den inneren Zusammenhang in den sich äußernden Kräften, sondern auch in den organischen Gestalten. Denn „in ihr", sagt er mit sonderbarer Lebendigkeit des Ausdrucks, wie v. Humboldt (S. 14 des III. Bandes seines „Kosmos") hervorhebt, „ist nichts zusammenhanglos Eingeschobenes wie in einer schlechten Tragödie." Daher wird die Neuzeit, sagt Röber, nicht zu stolz auf jene alten Geschlechter herabsehen dürfen. Sich dann eingehend den Kunstgesetzen zuwendend, äußerst er sich über seine Untersuchungen dahin, daß es ihm gewiß geworden, daß schon das „alte Reich" im Besitze der Grundlehren jenes Gesetzes gewesen sei, das sich in Riesenschriftzügen in den geometrischen Konstruktionen der Tempel zurückfindet; damit reichen wir aber ins fünfte Jahrtausend vor Christus zurück. Es versteht sich von selbst, sagt Lauth[39]) in seinem Werke „aus Ägyptens Vorzeit", daß Menes, der Protomonarch, wie er ihn heißt, obgleich er die eigentliche Geschichte Ägyptens einleitet, doch nicht der Urheber jener hohen Zivilisation sein kann, die sich zugleich mit seiner Herrschaft einstellt. Ein vorderhand seinem Umfange nach nicht bestimmbarer Zeitraum der allmählichen Entwickelung in Anu (Heliopolis) muß ihm vorangegangen sein. In der Tat, fährt Lauth fort, belehren uns authentische Texte, daß die „Horusdiener" von Heliopolis bereits alle fundamentalen Erfindungen gemacht und geübt hatten. — Die näheren Begründungen wird man an angegebener Stelle finden, nur sei das kurz erwähnt, daß in prähistorischer Zeit in Anu die Existenz zweier Künste gewährleistet ist, die gerade für uns hier von eminenter Bedeutung sind: Architektur und Schrift.

Wohin aber führt uns diese Untersuchung? Sie führt uns zu aller Zeiten ewigem Rätsel, dorthin, wohin verstummend im Beginne der Zeiten die Väter wiesen: hin zum Urheber alles Seins, zu dem hin, den der erleuchtete Verfasser des Buches der Weisheit anredet: „O quam bonus, et suavis est Domine spiritus tuus in omnibus! (12, 1.) „Der du alles nach Maß, Zahl und Gewicht geordnet hast" (11, 21). — Da nun alles göttlicher Ordnung ist, wie uns Schrift und Tradition lehren, so kann am wenigsten die Kunst, dieser Ausfluß göttlicher Güte, wie sie auch von Werner betrachtet, indem sie das Menschendasein zu veredeln und zur Erkenntnis des Höchsten zu führen die Bestimmung hat, dieser Gesetzlichkeit entbehren.

Ist sie es doch, welche vornehmlich die Maßhaltung in der Anordnung des Darzustellenden begünstigt und damit jene Verhältnismäßigkeit im Bilde sichert, die der Wohlklang bedingt, und die gleichsam bei atmendem Leben jene Vollkommenheit zu erreichen ermöglicht, welche das Kunstwerk gar im höheren Sinne beseelt zu nennen gestattet.

Düsseldorf. **Fr. G. Cremer.**

[39]) »Eine übersichtliche Darstellung der ägyptischen Geschichte und Kultur von den ersten Anfängen bis auf Augustus.« Von Dr. F. J. Lauth, Prof. der Ägyptologie usw. usw. in München. (Berlin, 1881) S. 104 u. w.

Bücherschau.

Die Kunst des Klosters Reichenau im IX. und X. Jahrh. und der neuentdeckte karolingische Gemäldezyklus zu Goldbach bei Ueberlingen. Festschrift zum 80. Geburtstage Seiner Königlichen Hoheit des Großherzogs Friedrich von Baden. Mit Unterstützung des Großherz. Min. der Justiz, des Kultus und Unterrichts von Prof. Dr. Karl Künstle. — Herder, Freiburg. (Preis Mk. 20.)

Wenn die Erforschung der frühmittelalterlichen Miniatur- und Wandmalereien Deutschlands in den beiden letzten Jahrzehnten am erfolgreichsten im Großherzogtum Baden gewesen ist, so hat das erhabene Fürstenpaar an seiner Spitze daran wesentlichen Anteil durch seine bekanntlich ganz außergewöhnliche Förderung nicht nur sämtlicher Kunstbestrebungen, sondern speziell gerade dieser Studien, mit denen Kraus den Anfang machte. Es war daher ein Akt der Dankbarkeit, die großen Feierlichkeiten in Karlsruhe auch durch eine Festschrift zu verherrlichen, welche zum erstenmal in zusammenfassender Weise das gewaltige Kunstschaffen auf der Reichenau behandelt, als dessen Frucht auch die erst 1904 zutage getretenen Wandgemälde in Goldbach erscheinen. — Das Entstehen des Klosters unter dem Abte Pirmin wurde durch die Gunst Karl Martells erleichtert, der Neubau des Münsters Mittelzell unter Hatto I. durch die Fürsorge Karls des Großen, die Kirche Oberzell durch Hatto III. gegen Schluß des Jahrhunderts gegründet, nachdem die Kirche Niederzell schon früher angelegt war. An der Hand der Grundrisse werden diese drei Kirchen analysiert mit dem Ergebnis älterer Datierung, als sie bisher angenommen wurde. Diese erstreckt sich auch auf die merkwürdigen Gemälde (Wunderzyklus) in der Kirche Oberzell, die hier in eingehender, durch Abbildungen belegter Beweisführung für den Schluß des IX. Jahrh., also für die karolingische Periode in Anspruch genommen werden. — Im Anschlusse an sie wird sehr ausgiebig, ebenfalls durch Abbildungen erläutert, die Reichenauer Miniaturmalerei geprüft, als deren glänzende, durch die Wandmalerei angeregte Erzeugnisse jetzt gegen 30 Handschriften aus der ottonischen Zeit aufgeführt werden: Kirchliche Vorlesebücher, Sakramentarien, Evangeliarien, Handschriften mit alttestamentlichen Texten. — An diese mit Klarheit und Wärme geführten überzeugenden Untersuchungen schließt sich die durch vier farbige Tafeln und zeichnerische wie photographische Wiedergaben illustrierte Beschreibung der Goldbacher Wandgemälde an (Heilung des Aussätzigen, Jüngling von Naim, Christus mit 2 Pharisäern, Sturm auf dem Meere, 2 Votivbilder), die durch Vergleichung mit den zum Teil auch abbildlich gezeigten Bildern aus Oberzell, ebenfalls noch der karolingischen Periode zugewiesen werden. — So besitzt mithin Baden in Oberzell und Goldbach den ältesten Schatz an Wandmalereien diesseits der Alpen; ihn gehoben, förmlich und feierlich in das richtige Licht gestellt zu haben, ist das Verdienst der vorliegenden musterhaften Monographie. Schnütgen.

Die Bibel in der Kunst (hier Bd. XVIII, Sp. 255 bereits angezeigt) liegt nunmehr durch Kirchheim in Mainz in einem gut verzierten Prachtband (Mk. 30) fertig vor. Sie umfaßt 97 tadellos ausgeführte Heliogravüren, von denen 64 das Alte Testament illustrieren, 33 das Neue, dem mithin nur ein Drittel entnommen ist. Schon diese Auswahl, noch mehr der Umstand, daß sie sich zumeist auf entlegene Szenen bezieht, die mehr die Künstler, als das Publikum verlocken, scheint anzudeuten, daß sie nicht mit dem gewöhnlichen Maßstab der Bibelillustration beurteilt sein will, daß vielmehr durchweg die Eigenart der Auffassung maßgebend war: das Packende der Komposition, die zeichnerische bezw. malerische Behandlung des biblischen Vorfalles, wie sie von den hervorragendsten Malern, namentlich des Auslandes, in unseren Tagen gepflegt werden. Wenn diese zumeist den biblischen Bericht (der hier textlich überall, gewissermaßen zur Kontrolle des Malers, beigefügt ist) offenbar recht wörtlich wiederzugeben bemüht sind, so erscheint das als Fehler nur in dem Falle, daß sie zu rein naturalisierenden, oder gar zu anstößigen Darstellungen gelangen. Letztere sind leider nicht ganz vermieden (Samson und Dalila), erstere mehrfach zu stark betont, so daß das religiöse Empfinden nicht hinreichend seine Rechnung findet. Damit soll nicht gesagt sein, daß es an innig und warm empfundenen Versinnbildungen fehlt; sie begegnen vielmehr des öfteren als der Ausdruck gläubiger, ja frommer Auffassung, so daß manche von ihnen als erbaulich bezeichnet werden dürfen. Dieses wäre wohl noch in größerem Umfange der Fall, wenn die deutschen Meister, die sich im ganzen konservativere Grundsätze bewahrt haben, nicht in dieser, zunächst doch für Deutschland bestimmten Publikation viel zu wenig berücksichtigt wären. — Dagegen darf nicht unerwähnt bleiben, daß die künstlerischen Gesichtspunkte: die Originalität der Erfindung, das Abgerundete der Gestaltung, die (namentlich bei den Engländern vorwiegende) Schönheit der Linienführung mannigfach stark sich geltend machen, so daß von diesem Standpunkte aus die Sammlung Anerkennung verdient, auch ernten wird in den Kreisen der die Erweiterung des biblischen Bilderkreises und den engeren Anschluß desselben an die orientalischen Eigentümlichkeiten und Gepflogenheiten gewiß nicht mit Unrecht erstrebenden Beurteiler. — In diesem Sinne mag das neue, aus mancherlei modernen Anschauungen und Bestrebungen herausgewachsene Werk sein Ziel nicht verfehlen, auf die Bibel hinzuweisen und deren stärkere Berücksichtigung in dem Kunstschaffen der Gegenwart zu betonen, die bereits gewonnene und die noch weiter zu begehrende. — Eine derartige Bilderbibel entsteht vollkommen nicht in einem Wurfe; der vorliegende hat ohne Zweifel das Verdienst, sie angeregt und zu ihr schätzenswerte Beiträge geliefert zu haben. Schnütgen.

Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters. Von Stephan Beissel S. J. Mit 91 Bildern (Ergänzungshefte zu den »Stimmen aus Maria-Laach«, 92 und 93.) Herder, Freiburg. (Preis Mk. 6,50.)

Die liturgischen Bücher, die ältesten und wichtigsten Denkmäler der Schrift und Malerei (in gewissem Sinn auch der Goldschmiedekunst), sind bisher in ihrem Zusammenhange noch nicht behandelt worden. Es bedarf dazu einer unsäglichen Menge von sehr mühsamen Detailuntersuchungen, natürlich der zahllosen, weithin verstreuten Originale. Über eine solche verfügt, dank einer durch zwei Jahrzehnte unermüdlich foitgeführten Prüfung und Registrierung, der Verfasser, der durch manche Spezialschriften, auch in dieser Zeitschrift, längst seine bezügliche Qualifikation nachgewiesen hat. Jetzt faßt er diese seine Forschungen in einer sehr knapp formulierten Schrift zusammen, die sich auf die Evangelienbücher bis zur Mitte des XI. Jahrh. beschränkt (der bald eine weitere über die Perikopen als wichtige Ergänzung folgen soll). — Nach einer Einleitung über die „Ehrung der Evangelienbücher bei Feier der Konzilien und im Leben der alten Christen" wird das tausendfach verzweigte Thema, durch 91 zum Teil noch nicht veröffentlichte Schriftproben, Ziertitel und Bilder erläutert, in 15 Kapiteln abgehandelt, von denen die ersten sechs sich vornehmlich mit den griechischen und syrischen Evangeliarien beschäftigen, denen die lateinischen Evangelienbücher Italiens, die angelsächischen und irischen, wie die der Franken und Westgoten folgen; sie erreichen ihren Höhepunkt in der „karolingischen Renaissance und deren Prachthandschriften", deren Nachklang die „Evangeliare aus Tours und Nordfrankreich". Was durch die „höfische Kunst des X. und XI Jahrh. in Deutschland", was außerdem in dessen Norden und Süden bis ins XII. Jahrh. entstand, beschreiben die beiden folgenden Kapitel, um dem XV. Kapitel die Einbände als einen, nicht nur künstlerisch, überaus wichtigen Exkurs zu überlassen. — Die „Wertschätzung der Evangelienbücher" erscheint als feierlicher Epilog, dem als Anhänge die „Vorreden" und „Kapiteleinteilungen" der Evangelien, die „Lebensskizzen der Evangelisten" und namentlich die „in Evangelien dargestellten Szenen" sich anschließen, zuletzt das ungemein brauchbare „Verzeichnis der Handschriften", wie das Person- und Sachregister. — Wer je mit einer liturgischen Handschrift auch nur oberflächlich sich beschäftigte, hat die dringende Notwendigkeit eines Führers empfunden, der bis jetzt fehlte; wer in den soeben gebotenen einen Blick wirft, erkennt das Übermaß der Arbeit, aus dem er herausgewachsen ist, als das Ergebnis vielfältiger Reisen, tausendfältiger Notizen und Vergleiche, die der Zusammenstellung in der Klosterzelle bedurften. Jetzt liegt sie vor als ein zuverlässiges Fundament für die Ikonographie und Miniaturmalerei des Orients und Occidents, deren Zusammenhang hier wesentlich geklärt ist. — Gratias maximas! und Vivat sequens! lautet unsere Schlußparole. Schnütgen.

Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. 9. Band. Schwind. Des Meisters Werke in 1265 Abbildungen. Herausgegeben von Otto Weigmann. Stuttgart. Deutsche Verlags-Anstalt. Preis geb. Mk. 15.—.

Daß die Aufnahme der Maler des XIX. Jahrh. in die „Klassiker der Kunst" mit Moritz von Schwind beginnt, hat seinen guten Grund: Als der poesiereichste und gemütvollste, dazu fruchtbarste und mannigfaltigste Schilderer deutschen Lebens in Geschichte und Sage, in Handel und Wandel hat er eine Popularität erlangt, die im Zusammenhange mit der Feier seines hundertsten Geburtstags (21. Januar 1904) wieder überwältigend in die Erscheinung trat. Da er erst am 8. Februar 1871 starb, so hat bis an die Schwelle vom Umschwung auf diesem Gebiete seine Darstellungsart herangereicht. Obwohl auch diese von den schüchternen Versuchen des Jünglings bis zu den ausgereiften Schöpfungen des Greises nicht ohne Wandlungen geblieben ist, so ist das Gesamtbild doch durchaus harmonisch. Deswegen ist auch eine Wiedergabe seiner sämtlichen Bilder überaus willkommen: der Wand- und Tafelgemälde, der Zeichnungen und Skizzen bezw. der Kartons. Jetzt waren dieselben hinsichtlich ihrer Verbreitungszonen noch zu überschauen, jetzt auch noch mancherlei Notizen zu gewinnen bezüglich der Ursprungszeit, die, bei der mangelhaften Geschäftlichkeit mancher Künstler, oft schnell ins Unbestimmte, Unbestimmbare sich verliert. Und gerade der Einblick in den Entwicklungsgang der meisten Künstler liefert den Schlüssel für die Beurteilung ihrer Eigenart und ihres Wertes. — Lückenlos ist hier das Entwicklungsbild geboten und als solches zumeist auch durch die Datierungen belegt. Obgleich jede Tafel eine erklärende Unterschrift (in 3 Sprachen) trägt, so wecken doch manche derselben wegen ihrer märchenhaften, oder eigenartig veranlaßten Darstellungen, das Bedürfnis nach Erläuterungen, die als 30 Seiten starker Anhang sehr willkommen sind. Sie sind von Dr. Otto Weigmann verfaßt, dem auch die mit Sachkenntnis und Wärme geschriebene illustrierte Einleitung zu danken ist. — Schwind hat eine Fruchtbarkeit fast ohne Gleichen betätigt auf dem religiösen wie auf dem profanen Gebiet, und auch auf letzterem ist alles dezent, trotz der Lebensfrische, so daß der Bilderschatz dieses deutschen Meisters in allen Kreisen herzliche Aufnahme verdient.

Die Klassiker der Kunst in Gesamt-Ausgaben (Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt) haben bekanntlich auch eine Lieferungsausgabe. Von den 70 Heften, welche deren I. Serie (Raffael, Rembrandt, Tizian, Dürer, Rubens) bilden sollen, sind vor kurzem 47—52 erschienen, die von den bis 1560 durch Tizian ausgeführten Gemälden gute Abbildungen bieten. Da dieselben, chronologisch geordnet, nicht nur die bekannten, sondern auch die minder zugänglichen Werke des Malerfürsten wiedergeben, so läßt sich an ihnen die Entwickelung des glänzenden Koloristen leicht verfolgen, dessen Lebensbild in der umfänglichen, mit zahlreichen Illustrationen versehenen biographischen Einleitung von Oscar Fischel gegeben wird. — Da neben der pointierten Charakterisierung des Meisters eine geistvolle Beschreibung seiner einzelnen Schöpfungen hergeht mit allerlei lehrreichen Bemerkungen, so erscheint die Einleitung als ein vortrefflicher Kommentar zu dem Bilderschatz. S.

Die beiden Hauptlieferungswerke des Dreifarbendruckes im Seemannschen Kunstverlag: Die „Meister der Farbe" und „Die Galerien Europas" haben seit unserem letzten Referat so gute Fortschritte gemacht, daß von dem ersteren bereits der III. Jahrgang (24 Mk.) bis zum 8. Heft gediehen ist (25—32), das letztere von den 25 Heften (à 3 Mk.), die vorgesehen sind, schon 9 erreicht hat.

Die Meister der Farbe bewähren im III. Jahrgang ihre außerordentliche Mannigfaltigkeit hinsichtlich der in den verschiedenen Kulturländern Europas schaffenden Maler, nicht nur der hochberühmten, sondern auch der aufstrebenden, insoweit sie es zu großer Virtuosität in der Farbenstimmung, sei es der zarten, sei es namentlich der frappanten, gebracht haben. Da der Dreifarbendruck bei keiner Wiedergabe versagt, so bereitet die Durchsicht der einzelnen Tafeln, die teils willkürlich, teils systematisch, wie bei dem Münchener Heft (V), zusammengesetzt sind, jede von einer allgemein charakterisierenden und speziell beschreibenden Seite begleitet, einen hohen Genuß und eine vollkommene Orientierung über die gegenwärtige internationale Schaffensart, wie sie so leicht und sicher sonst kaum zu erlangen ist. — Die literarischen Beigaben, teils Abhandlungen, wie Osborns vortrefflicher Exkurs über Farbe und Linie, teils Kunstnachrichten haben durchweg auch einen ganz aktuellen Wert.

Die Galerien Europas treffen in den vorliegenden Heften eine vorzügliche Auswahl, indem sie nicht so sehr alte bekannte Werke aus den deutschen, holländischen, italienischen (auch französischen und englischen) Schulen des XVI. bis XVIII. Jahrh. wiedergeben, als vielmehr ganz hervorragende Gemälde minder berühmter Meister, bei denen zugleich die Verschiedenheit der Darstellungen: Religiöse Szenen, Porträts, Genrebilder, Stilleben, Landschaften, sehr angenehm berührt. Hier bewährt sich das Verfahren derart, daß sogar die Reproduktionen nach den bedeutendsten Schöpfungen Rembrandts, denen das VIII. Heft ausschließlich gewidmet ist, den höchsten Anforderungen vollauf genügen. — Jedem Hefte ist, außer dem Kommentar für jede einzelne Tafel, die eine und andere Abhandlung beigegeben, die sich vorwiegend auf einen bedeutenden Meister bezieht, wie Vermeer (von Cohen), Fragonard (von Graul), Dürer, (von Rée), Correggio (von Knapp), Jan Steen (von Bode), Rembrandt und die Bühne (von Wustmann); daneben laufen Unterweisungen mehr allgemeiner Art wie: Holländisches Stilleben (von Philippi), Geschichte des niederländischen Sittenbildes von Glück). Also Anschauungs- und Erklärungsunterricht in der schönsten Verbindung!

Schnütgen.

Künstler-Monographien LXXXII. Peter Cornelius von Dr. Christian Eckert. Mit einem Porträt und 130 Abbildungen. Velhagen & Klasing, Bielefeld. (Preis 4 Mk.)

Das Lebensbild des großen Meisters, das so kurz hinter uns liegt und doch wenig Verständnis und Wertschätzung mehr findet, wird hier mit der Begeisterung jugendlicher Vorliebe, aber auch mit der Ruhe objektiver Beurteilung geschildert. — Der gottbegnadete, das Höchste erstrebende Künstler, der gottgesegnete, nach Vollkommenheit ringende Mensch tritt hier in der Entwickelung seines Wesens wie in der Geschlossenheit seines Schaffens als eine wahre Kraftnatur in die Erscheinung. Sehr sinnig werden die drei großen Phasen seiner langen künstlerischen Tätigkeit als Frühling, Sommer und Herbst bezeichnet, um namentlich durch die eigenartigen großen Zyklen näher charakterisiert zu werden. — Nachdem der Klassizismus der Jugendarbeiten überwunden war, machte zunächst Dürer seinen Einfluß geltend, dann die italienische Renaissance, die den Übergang bildete zu der ganz selbständigen Art. Die bald der Antike, bald dem Mittelalter, bald der Neuzeit, aber immer aktuell entlehnten Stoffe, stets untermischt mit religiösen Thematen, erscheinen hier in großartigen Auffassungen und nicht minder gewaltigen Darstellungen, denen durch die Schönheit der Linien und durch die Wucht der Kompositionen Unsterblichkeit gesichert ist als monumentalen Schöpfungen ersten Ranges. — Diese an der Hand zahlreicher Abbildungen in edler Sprache der Gegenwart wieder vorgeführt zu haben, ist das Verdienst der höchst anregenden Schrift.

Schnütgen.

Kühlens Kunstverlag bietet pro 1907 1. den Abreißkalender für die katholische Familie zu 50 Pf., 2. den Wand- und Blockkalender für das katholische Haus: 60 Pf. Ersterer hat als Rückwandverzierung das Gnadenbild der Mutter vom guten Rat und in dem Block die mannigfachsten liturgischen Angaben, die sich auf die Feste des römischen Missale, die Kirchenfarben, Ablässe usw. beziehen. — Letzterer zeigt zwischen den einzelnen Monatstagen ein Engelbild mit dem Spruchband: „Gott zum Gruß", in dem Block für jeden Tag den Festen sich anpassende Erwägungen zumeist in dichterischer Form. — Inhalt und Ausstattung machen die weiteste Verbreitung wünschenswert. D

„Benzigers Marien-Kalender" für 1907 und der „Einsiedler-Kalender" desselben Verlages (à 50 Pf. bezw. 40 Pf.) haben den engeren Schweizer Rahmen, in den die früheren Jahrgänge zumeist gefaßt waren, diesmal etwas erweitert; nicht zu ihrem Nachteil. Die farbigen Titelbilder der Himmelskönigin (von Janssens) und Maria hilf (von v. Oer) sind recht gut; auch die übrigen recht zahlreichen Abbildungen, die geistliche und weltliche Szenen, Porträts wie Baudenkmäler als Textillustrationen wiedergeben, sind durchweg ganz befriedigende Leistungen.

Dr. Jarisch' Volkskalender für das Jahr 1907. Herausgegeben von Dr. Karl Landsteiner (Wien, Norbertusverlag, 60 Heller) sucht seine Stärke weniger in den Abbildungen, als in den Abhandlungen. An ihnen ist der Herausgeber zumeist beteiligt durch „die Reise ins Paradies", d. h. an die italienische Riviera, durch „Ein Teufel in Menschengestalt" und durch „Die Weltrundschau", die 72 Seiten umfaßt und mit großem Geschick gemacht ist. Obwohl mehr auf österreichische Verhältnisse zugeschnitten, verdient der Kalender überall gute Aufnahme. D.

Abhandlungen.

Die Paramente im Schatz der Schwestern U. L. Frau zu Namur.

(Mit 6 Abbildungen.)

In dem durch seine kostbaren Goldschmiedearbeiten berühmten, in der Hauptsache aus dem Kloster Oignies bei Dinant stammenden Schatz der Schwestern U. L. Frau zu Namur befinden sich auch einige sehr interessante Paramente, zwei Mitren und ein Manipel. Alle drei entstammen der ersten Hälfte des XIII. Jahrh. und sind allein schon darum aller Beachtung wert. Noch mehr aber ist das wegen ihrer Beschaffenheit der Fall, die sie zu den bemerkenswertesten unter den noch vorhandenen gleichartigen Paramenten des XIII. Jahrh. macht.

Von den Mitren muß eine als ein Unikum in ihrer Art bezeichnet werden. (Abb. 1.) Sie gehört zu den bemalten Mitren, deren sich außer ihr allerdings noch zwei andere aus dem Mittelalter erhalten haben, unterscheidet sich aber von diesen dadurch, daß der sog. Circulus samt dem Mittelbesatz des Titulus und den Randbesätzen der Schrägseiten aus bemalten Pergamentstreifen bestehen.[1]) Die Malereien sind auf Goldgrund ausgeführt.

Auf dem Circulus sind unter Segmentbogen die zwölf Apostel angebracht, sechs auf jeder Seite; alle sitzen. (Abb. 1.) In der Mitte der Vorderseite befinden sich die Apostelfürsten, St. Petrus zur Rechten und St. Paulus zur Linken, jener durch den Schlüssel, dieser durch das Schwert gekennzeichnet. Die übrigen Apostel entbehren der erklärenden Beigaben. Alle Figuren zeigen lebhaft bewegte Haltung und energischen Ausdruck. Die Zeichnung ist gut, im Kolorit herrschen ein kräftiges Rot und ein sattes, aber frisches Blau vor. Die Säulchen der Arkaden besitzen noch romanisierende Kapitäle. In den Bogenzwickeln baut sich über den Säulchen ein kleines Türmchen auf.

Der Besatz des Titulus ist vorn wie rückwärts mit je drei Rundmedaillons verziert. Dieselben enthalten auf der Vorderseite die Bilder Christi, Marias und eines heiligen Bischofs. Christus sitzt auf einem Thron, die Rechte zum Segen erhoben, in der Linken eine runde Scheibe, die wohl das Brot des Lebens bedeutet. Maria ist in halber Figur dargestellt und erscheint als Orans. Auch der Bischof ist als Halbbild wiedergegeben; er trägt in der Linken den Stab, auf dem Haupt die Mitra und macht mit der Rechten den Segensgestus. Auf der Rückseite sind die Medaillons mit einem Leopardenpaar, einem Greifen und der bekannten Darstellung des Löwenbändigers (Samson?) ausgefüllt. Die Zwickel zwischen den Kreisen weisen auf beiden Seiten romanisches Rankenwerk auf.

Dem Besatz der Schrägseiten sind rauten- und mandelförmige Edelsteine sowie Perlen aufgemalt. Die von dem Aurifrisium des Titulus, dem Circulus und dem Randbesatz begrenzten dreieckigen Felder der beiden Schilde sind mit weißer Seide überzogen. Sie sind ebenfalls bemalt. Auf der Vorderseite enthalten sie je einen thronenden Engel, der von einem Adler bezw. einem Löwen, den bekannten Evangelistensymbolen, begleitet ist, auf der Rückseite einen flammenden Stern (Sonne) und einen Halbmond.

Die nach unten zu sich erweiternden Behänge sind an der Innenseite mit Seide gefüttert, an der Außenseite aber mit bemaltem Pergament überzogen. Die Darstellungen bestehen auf dem einen Streifen aus männlichen, auf dem andern aus weiblichen Heiligen, die aber infolge des Mangels von Beischriften oder Attributen nicht näher bestimmbar sind. Die männlichen Heiligen gehören dem geistlichen Stande an. Im ganzen befinden sich auf jedem der Behänge fünf Heilige, sie stehen unter Arkaden, die von unten nach oben an Breite und Höhe abnehmen.

Die Mitra ist, wie oben gesagt wurde, ein Unikum.[2]) Die beiden anderen noch vor-

[1]) Die Photographien verdanke ich durch die liebenswürdige Vermittlung meines Ordensgenossen, des P. J. van de Walle der Güte der Schwestern U. L. Frau.

[2]) Nach Bock (»Geschichte der liturgischen Gewänder« II, 174) soll es auch zu Anagni eine Mitra

handenen mit Malereien geschmückten mittelalterlichen Mitren, von denen sich die eine im Cluny-Museum, die andere in der Stadtbibliothek zu Amiens befindet, sind ganz nach Art einer Tuschzeichnung in Schwarz bemalt. Sie waren allem Anschein nach zum Gebrauch bei Exequien, Anniversarien und ähnlichem bestimmt. Die Mitra im Cluny-Museum mag dem Beginn des XV. Jahrh. angehören und ist eine vorzügliche Arbeit. (Abb. 2.) Sie ist um den unteren Rand herum mit den Halbbildern der Apostel, auf den Schilden aber, denen der Mittelstreifen fehlt, mit den Darstellungen des Begräbnisses und der Auferstehung des Herrn versehen. Die Mitra in der Stadtbibliothek zu Amiens,[3]) welche aus der Ste. Chapelle zu Paris stammt, ist um fast ein Jahrhundert jünger und weit schlichter. Um den unteren Rand zieht sich eine Reihe derber Rosetten, den Schild füllen eine Kreuzigung und das Weltgericht. Die Behänge, die bei der Mitra des Cluny-Museums mit den Bildern Marias und des Donators verziert sind, enthalten bei der Mitra zu Amiens Maria bezw. den Engel der Verkündigung. Hier wie dort aber stehen die Figuren unter gotischen Architekturen. Vergleicht man die Zahl der noch vorhandenen bemalten Mitren aus dem Mittelalter mit derjenigen der überhaupt erhaltenen mittelalterlichen Mitren, so könnte es scheinen, als ob Mitren jener Art nicht allzuselten gewesen seien. Nichtsdestoweniger darf man wohl ohne Bedenken das Gegenteil annehmen. Es wird Zufall sein, daß von den bemalten Mitren aus dem Mittelalter verhältnismäßig so viele auf uns gekommen sind. In den Inventaren ist kaum jemals und nur ganz vereinzelt von ihnen die Rede. So heißt es in einem Inventar Karls des V. von Frankreich: Une mitre de taffetas ou de satin blancq paincte à l'un des lez de la Passion et à l'autre lez du Jugement.[4]) Eine andere wird in dem Schatzverzeichnis der Kapelle Philippis des Kühnen aus dem Jahre 1404 erwähnt: Une mitre de satin blanc paincturée de noir à ymaiges.[5]) Das Mittelalter war sehr weitherzig in bezug auf Ausstattung und Verzierung der Paramente und das dazu verwendete Material. Alles, was diesen Zwecken dienen konnte, wurde herangezogen. Wie die Mitra zu Namur zeigt, verschmähte man es nicht einmal, anstatt gewebter oder gestickter Borden Besätze aus bemaltem Pergament der Mitra aufzusetzen und selbst die Behänge mit einer mit Miniaturen geschmückten Auflage aus Pergament zu versehen. Die Mitra soll von dem berühmten Kardinalbischof von Frascati, Jakob von Vitry herrühren. Augustiner im Kloster Oignies bei Dinant, wurde er 1214 zum Bischof von Akkon gewählt und empfing 1216 durch Honorius III. die Bischofsweihe. 1225 resignierte er auf sein Bistum und kehrte nach Oignies zurück, begab sich aber, als 1227 sein Freund Kardinal Hugo von Ostia als Gregor IV. den päpstlichen Stuhl bestiegen hatte, nach Rom, wo er zum Kardinalbischof von Frascati ernannt wurde. Jakob von Vitry starb 1241 zu Rom, sein Leichnam aber wurde nach Oignies gebracht, um dort seine letzte Ruhestätte zu finden. Ausdrückliche geschichtliche Zeugnisse, welche die Mitra als von Jakob von Vitry herstammend bezeugen, liegen unseres Wissens nicht vor. Immerhin paßt dieselbe gut in die letzte Lebenszeit des Kardinals. Auch würde die Beziehung zu diesem es am einfachsten erklären, warum man die Mitra aufbewahrt hat. Außerdem ist zu beachten, daß das Augustinerpriorat zu Oignies erst 1187 gegründet wurde, seine Prälaten also schwerlich schon in der ersten Hälfte des XIII. Jahrh. das Recht erhalten hatten, die Mitra zu tragen, wenn sie überhaupt jemals dasselbe besaßen. Aus dem Kloster selbst kann demnach die Mitra nicht stammen, ein Umstand, der ebenfalls der Annahme, welche sie von Jakob von Vitry herleitet, ersichtlich günstig ist. Ob sie, wenn von diesem herrührend, nach Oignies gekommen ist, als er aus Palästina zurückkehrte,[6]) oder erst nach seinem Tode, muß ganz dahin gestellt bleiben. Jedenfalls ist sie nicht orientalischen Ursprungs, vielmehr weist der Stil der Malereien, die sehr an die gleichzeitigen nordfranzösischen Miniaturen erinnern, am ehesten auf eine Werkstätte Nordfrankreichs hin.

Die zweite Mitra (Abb. 3) im Schatze der Schwestern U. L. Frau zu Namur ist aus weißer Seide angefertigt und mit Goldstickereien

geben, deren Besätze aus bemalten Pergamentstreifen bestehen. Diese Angabe ist jedoch durchaus irrig. Über die Mitren zu Anagni vgl. Jahrgang 1902 Sp. 10f. dieser Zeitschrift.

[3]) Abb. bei L. de Farcy, »La broderie du XIe siècle jusqu'à nos jours«, suppl. pl. 158.

[4]) De Farcy, »La Broderie« p. 68.

[5]) Dehaisnes, »L'art dans la Flandre«, Doc. p. 834.

[6]) So de Farcy, »La Broderie« p. 67.

reich ausgestattet. Sie ist leider sehr schlecht erhalten. Ein Aurifrisium auf dem Titulus fehlt bei ihr, ein Cirkulus war zwar ursprünglich, wie ein Vergleich mit anderen Mitren derselben Familie bekundet, vorhanden, ist aber im Lauf der Zeit abhanden gekommen. Als Einfassung der Schrägseiten dient ein schmales im Grätenstich eingesticktes Goldstreifchen.

Die Darstellungen, mit welchen die Mitra auf den beiden Schilden verziert ist, sind in Goldstickerei gearbeitet. Als Material ist ein sehr feiner Goldfaden zur Verwendung gekommen, dessen Lahn aus einem starkvergoldeten Silberriemchen besteht. Ausgeführt ist die Stickerei in einer bis ins späte Mittelalter sehr beliebten, im XI., XII. und XIII. Jahrh. fast ausschließlich gebräuchlichen Abhefttechnik, bei welcher der Abheftfaden und mit ihm der Goldfaden an den Abheftstellen tief in den Stoff hereingezogen wurde, eine Abheftweise nicht nur von großer Feinheit und vorzüglichster Wirkung, sondern auch von ungemeiner Solidität, da einem Abschleißen des Abheftfadens durch das Einziehen desselben vorgebeugt war.[7]) — Was den Gegenstand der Darstellungen anlangt, mit denen die Mitra verziert ist, so besteht derselbe auf einem der beiden Schilde aus dem Martyrium des hl. Thomas von Kanterbury. Welche Seite ursprünglich als Vorderseite und welche als Rückseite diente, ist nicht mehr festzustellen. Wohl sind die Behänge noch vorhanden, allein es ist unsicher, ob sie ehedem an eben der Seite angesetzt waren, an der sie sich jetzt finden. Denn daß die jetzige Befestigung nicht die ursprüngliche ist, beweist, abgesehen von dem Fehlen des einst vorhandenen Circulus allein schon die rohe Art, wie sie angeheftet sind. Der Heilige kniet vor einem auf Säulen ruhenden, mit gemusterter Decke versehenen Altar, auf dem ein Kelch und zwei Leuchter stehen. Eben empfängt er von einem mit Rüstung, Helm und Schild gewappneten Ritter, der sich in der Mitte zweier anderer ihr Schwert erhebenden Rittern dasteht, den Todesstreich. Über dem Martyrer erscheint in der Wolke die segnende Rechte Gottes. Die Ecken hinter dem Altar und den Rittern sind mit einer romanisch stilisierten Staude ausgefüllt. Die Inschrift *S̃CS THOMAS*, welche über die Szene des Martyriums angebracht ist, läßt keinen Zweifel an dem Gegenstand der Darstellung.

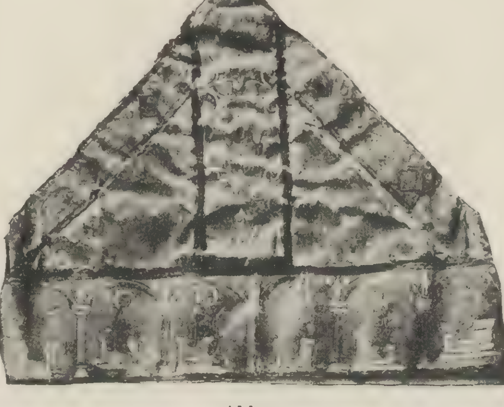
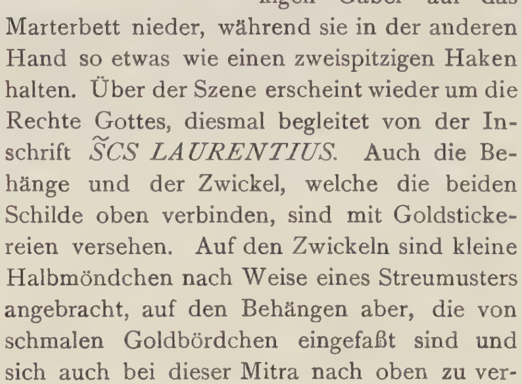


Abb. 1.

Die andere Seite zeigt das Martyrium des hl. Laurentius. Der Heilige liegt lang ausgestreckt auf einem Rost, unter dem Flammen emporzüngeln. Zwei Henker, der eine zu Häupten, der andere zu Füßen des Glaubenszeugen, drücken diesen mit einer langschaftigen, zweizinkigen Gabel auf das Marterbett nieder, während sie in der anderen Hand so etwas wie einen zweispitzigen Haken halten. Über der Szene erscheint wieder um die Rechte Gottes, diesmal begleitet von der Inschrift *S̃CS LAURENTIUS.* Auch die Behänge und der Zwickel, welche die beiden Schilde oben verbinden, sind mit Goldstickereien versehen. Auf den Zwickeln sind kleine Halbmöndchen nach Weise eines Streumusters angebracht, auf den Behängen aber, die von schmalen Goldbördchen eingefaßt sind und sich auch bei dieser Mitra nach oben zu ver-



[7]) Stickereien in dieser Technik ausgeführt, die man den versenkten Abheftstich nennen könnte, ähneln oft so sehr in Weberei ausgeführten Goldstoffen, daß man es leicht begreift, weshalb sie von minder Kundigen als Goldwebereien angesehen und ausgegeben werden. Den Verfasser des Katalogs der mittelalterlichen Gegenstände des Herzoglichen Museums zu Braunschweig haben dagegen die tiefeingezogenen Abheftstiche verführt, die in dieser Weise ausgeführten Stickereien des Mantels Ottos IV. als Cantillenstickerei auszugeben (S. 2), wovon allerdings allein schon die äußerste Feinheit der Goldfäden hätte abhalten müssen. Im Interesse der Solidität sowohl wie der Schönheit der Goldstickereien ist es zu bedauern, daß jene Abhefttechnik heute fast ganz außer Übung ist. Es wäre sehr zu wünschen, daß sie wieder mehr zur Anwendung käme. Allerdings erheischt eine exakte, saubere Ausführung des versenkten Abheftstiches etwas mehr als gewöhnliche Übung, indessen setzt ja zuletzt in der Kunst alle Vollendung ein gutes Stück Übung voraus.

schmalern, haben in der unteren Hälfte eine Königsfigur und darüber eine Frauengestalt Platz gefunden, vielleicht Darstellungen der Besteller und Stifter der Mitra; die obere ist mit Ranken und Halbmöndchen bestickt.

Was dieser Mitra ein über das Gewöhnliche hinausgehendes Interesse verleiht, ist abgesehen von ihrer Beschaffenheit und ihrer Form, welch letztere noch durchaus den frühesten Typus der über Stirn und Hinterhaupt aufsteigenden Mitren besitzt, vornehmlich der Umstand, daß sie in ihrer eigenartigen Ausstattung nicht vereinzelt dasteht. Es haben sich nämlich noch zwei andere gleichartige Mitren erhalten, welche so sehr mit ihr übereinstimmen, daß sie zweifelsohne der gleichen Werkstatt zugewiesen werden müssen. Die eine derselben findet sich jetzt im K. Bayerischen Nationalmuseum zu München, wohin sie aus dem Kloster Seligenthal bei Landshut kam. Sie ist leider nicht mehr vollständig, da nicht nur der Circulus bei ihr abhanden gekommen ist, sondern auch die Behänge verschwunden sind. Die zweite birgt der Schatz der Kathedrale von Sens. Sie kam 1884 aus dem Nachlaß der Grafen A. de Bastard in denselben zurück, nachdem sie ihm bereits vor der Revolution angehört hatte.

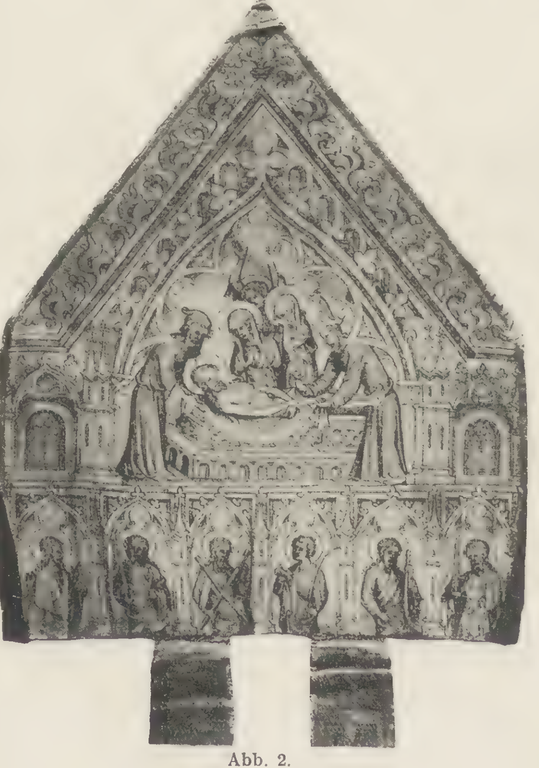


Abb. 2.

Die Seligenthaler Mitra ist bei von Hefner-Alteneck abgebildet.[8]) Auf der einen Seite sehen wir auch hier das Martyrium des hl. Thomas Becket (Abb. 4a). Es ist im wesentlichen die gleiche Darstellung, wie sie uns bei der Namurer Mitra begegnete: Der Heilige vor dem Altar, drei Ritter, einer mit erhobenem Schwert, der andere das Schwert in der linken gesenkt haltend, der dritte im Begriff, dem Bischof den Todesstreich zu geben, die Mitra des Bischofs am Boden, hinter den Rittern die stilisierten Staude, oben die aus den Wolken herunterragende Hand Gottes, die Inschrift, die Kostümierung der Ritter und des Heiligen, der auf Säulchen ruhende Altar. Daß es dabei im einzelnen an Verschiedenheiten nicht fehlt, kann keinen befremden, der mit der Weise, wie die mittelalterlichen Meister ihre Repliken machten, etwas näher bekannt ist. Sklavisch wiederholen war nicht deren Sache. Was sie schufen, waren freie Variationen desselben Motivs, derselben Darstellung. So hat es auch der Sticker gehalten, der die Namurer und die Münchener Mitra mit den Erzeugnissen seines Kunstfleißes schmückte.

Der zweite Schild der Münchener Mitra (Abb. 4b) weist statt des Martyriums des hl. Laurentius die Steinigung des Erzmartyrers Stephanus auf. Weicht sie sonach in bezug auf den Gegenstand der Darstellung dieser Seite von ihrem Namurer Gegenstück ab, so sind jedoch die Weise, der Stil und der Charakter der Darstellung hier wie dort völlig gleich. Die Steiniger sind in Tracht und Haltung ganz dieselbe Erscheinung wie die Henker bei dem Martyrium des hl. Laurentius, aber auch die Hand Gottes, die analoge Inschrift und das gleiche der Ausfüllung des leeren Raumes dienende stilisierte Pflanzenwerk fehlen nicht.

Den Abschluß der Schrägseiten bildet bei der Münchener Mitra gerade wie bei der Namurer ein schmales, grätenartiges, aus abgehefteten Goldfäden bestehendes Streifchen. Ebenso kommt jene mit dieser darin überein, daß die den Deckel bildende Klappe

[8]) Hefner-Alteneck, J. H., von, »Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften vom frühen Mittelalter bis Ende des XVIII. Jahrh.« (Frankfurt 1881, Taf. 102).

zwischen den beiden Schilden mit aufgestickten goldenen Halbmöndchen bestreut ist.

Die Mitra im Schatz zu Sens hat wie die beiden anderen auf einem der Schilde die Darstellung des Martyriums des hl. Thomas von Kanterbury, auf dem zweiten wie die Münchener die der Steinigung des hl. Stephanus. Auch hier keine sklavischen Kopien. Von den drei Mördern des hl. Thomas hat der erste dem Heiligen den Todesstreich versetzt, der zweite hält das gezückte Schwert in die Höhe, der dritte zieht dasselbe aus der Scheide. Im übrigen ist die Szene nach Stil, Kompositon und Auffassung wesentlich dieselbe wie auf der Namurer und Münchener Mitra. Die Steinigung des hl. Stephanus ist eine vereinfachte Wiedergabe der gleichen Darstellung auf der Mitra zu München. Es sind von den fünf Figuren, welche hier dem Schild aufgesteckt sind, St. Stephanus, drei Steiniger und eine obrigkeitliche, auf einem Thron sitzende Person, nur drei kopiert, St. Stephanus und die beiden ersten Steiniger; die beiden anderen sind fortgelassen, dafür ist aber, um den Raum zu füllen, nicht bloß hinter St. Stephanus, sondern auch in der gegenüberliegenden Ecke ein stilisierten Baum angebracht.

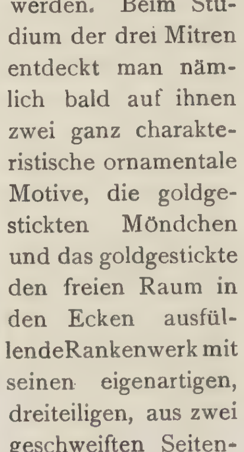


Abb. 3.

Bei der Mitra im Domschatz zu Sens hat sich der Circulus, eine der bekannten Goldborden des XIII. Jahrh., noch erhalten. Dagegen sind die Behänge, welche vor der Revolution noch vorhanden waren, auch bei ihr gegenwärtig verschwunden. Sie waren einer Beschreibung aus dem XVIII. Jahrh. zufolge unten mit einer figürlichen Darstellung, darüber aber mit Lilien, Möndchen und Rankenwerk bestickt.[9]) Die Verbindungsstücke der Schilde sind mit Möndchen besät.

Die Beschreibung der Mitren dürfte in Verbindung mit den Abbildungen genügen, um zu beweisen, daß dieselben zweifellos aus einer Werkstätte hervorgegangen sind. Die Übereinstimmung in den Darstellungen, die man den Schilden aufgestickt hat, und in dem übrigen Ornament ist bei allen Abweichungen im einzelnen so frappant, daß man notwendig eine gemeinsame Herkunft annehmen muß, und zwar scheint es, daß die Mitren nicht sowohl auf bestimmte Bestellungen, als vielmehr für den Handel hergestellt wurden, weil sich so die Wiederholung der gleichen Darstellungen und ornamentalen Motive auf ihnen am natürlichsten erklärt.

Übrigens gibt es noch eine Anzahl anderer Paramente aus dem Beginn des XIII. Jahrh., welche zur Familie der drei Mitren gehören und wenn nicht aus denselben Händen, so doch demselben Industriebezirke entstammen werden. Beim Studium der drei Mitren entdeckt man nämlich bald auf ihnen zwei ganz charakteristische ornamentale Motive, die goldgestickten Möndchen und das goldgestickte den freien Raum in den Ecken ausfüllende Rankenwerk mit seinen eigenartigen, dreiteiligen, aus zwei geschweiften Seitenlappen und einem runden oder birnförmigen mittleren Knauf bestehenden Blättern, in welche die Spitzen der Zweige auslaufen.[10]) Diese Möndchen wie das Blattwerk finden wir nun, und zwar in völlig gleicher Technik und auch mit gleichem Material ausgeführt, auf einer Anzahl anderer Paramente aus dem Ende des XII. und der ersten Hälfte des XIII. Jahrh. Wir werden daher schwerlich fehlgehen, wenn wir auch diese dem Industriebezirk zuweisen, aus dem die Mitren zu Namur, Sens und München hervorgegangen sind.

[9]) Chartraire, »Inventaire du Trésor de l'église primatiale de Sens« (Sens 1897) p. 49, wo sich auch eine skizzenhafte Abbildung der Mitra findet.

[10]) Bei den Miniaturen aus der Wende des XII. und der Frühe des XIII. Jahrh. kommt diese Art von lilienförmigen Blattwerks äußerst selten vor und auch dann immer bloß als ganz vereinzelte, mehr zufällige als beabsichtigte Erscheinung. Wohl fehlt es auf ihnen keineswegs an Rankenwerk, wie bekannt, namentlich nicht bei den Initialen aus jener Zeit, und diesem Rankenwerk mangelt ebensowenig mehr oder minder reich ausgebildetes Blattwerk, allein dessen Formen sind regelmäßig runder, voller und weit weniger geschweift.

Paramente, auf welchen Möndchen als Ornament verwendet erscheinen, sind die sogenannte Kasel des hl. Johannes Angeloptes in S. Urso zu Ravenna, eine Glockenkasel in S. Godehard zu Hildesheim, der Mantel Ottos IV. im Herzoglichen Museum zu Braunschweig,[11]) die sogenannte Mitra des hl. Thomas von Kanterbury in der Kathedrale zu Sens,[12]) ein ehedem im Besitz Bocks befindlicher, von diesem zu Palermo erworbener und in der Geschichte der liturgischen Gewänder Bd. I 3 Taf. II abgebildeter Zierbesatz, eine Mitra im Schatz der Kathedrale zu Anagni,[13]) die sogenannte Mitra des hl. Zeno in S. Zeno zu Verona,[14]) der Manipel des hl. Edmund von Kanterbury zu Pontigny,[15]) eine Goldstickerei zu Pontigny, welche die Gottesmutter unter einem Dreiblattbogen thronend, auf dem linken Arm das Jesuskind,[16]) in der Rechten eine Lilie haltend, darstellt, u. a. Paramente, die das vorhin beschriebene Ranken- und Blattwerk aufweisen, sind z. B. die letzterwähnte Stickerei zu Pontigny, der ebendaselbst befindliche Pontifikalschuh des hl. Edmund,[17]) ein Pontifikalschuh im Museum zu Lausanne,[18]) die zu den deutschen Reichskleinodien gehörenden kaiserlichen Handschuhe u. a.[19]) Auch die mit der Hildesheimer in der Art der Ornamentation auffallend übereinstimmende Kasel des hl. Thomas von Kanterbury in der Kathedrale zu Sens darf hier hingerechnet werden. Die Technik, in welcher die Stickereien aller dieser Paramente ausgeführt sind, ist ganz dieselbe wie der der Mitren zu Namur, Sens und München. Da wo sich an den aufgeführten Gewändern noch die Besätze erhalten haben, z. B. bei den Kaseln zu Ravenna, Sens und Hildesheim, der Mitra zu Anagni, dem Mantel Ottos IV., bestehen dieselben aus einer Borde der gleichen Art, wie wir sie an der Mitra zu Sens antreffen: es sind jene breiten, festen, vorherrschend in roter Seide und Gold gewebten, geometrisch, vegetabilisch oder animalisch gemusterten Borden, welche man gemeinlich als palermitanisch zu bezeichnen pflegt.

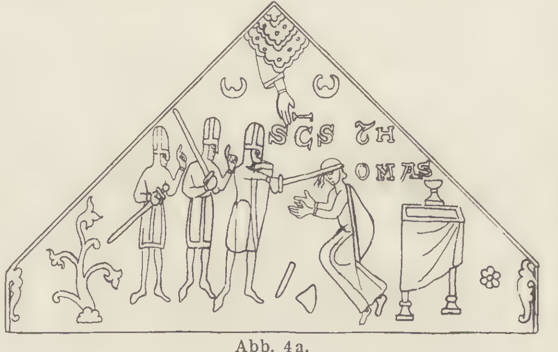


Abb. 4a.

Allein, wo haben wir die Heimat der Mitren zu Sens, München, Namur und der übrigen ihnen technisch und stilistisch so verwandten Gewänder zu suchen. Nimmt man die Sache nur oberflächlich, so könnte die Darstellung des Martertodes des hl. Thomas, die Tracht der Ritter, zumal der Helm, und die Musterung der Altardecke auf der Mitra zu Namur den Gedanken an englische Provenienz erwecken. Allein man darf nicht außer acht lassen, daß wenigstens die Mitren allem Anschein nach für den Handel gemacht worden sind und darum ebenso gut auch außer England entstanden sein können. Auch ist zu berücksichtigen, daß damals, als die Mitren entstanden, die Verehrung des Heiligen sich keineswegs mehr auf England beschränkte, sondern sich bereits mit ungeahnter Schnelligkeit im ganzen Abendland bis nach Italien herunter verbreitet hatte. Ähnlich enthält die Tracht der Ritter und die freilich stark

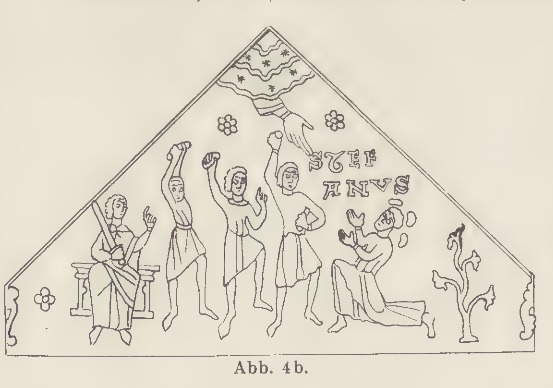


Abb. 4b.

[11]) Abb. bei Bock, »Die Kleinoden des hl. deutschen Reichs« Taf. X. Abb. der sog. Kasel des hl. Johannes Angeloptes bei A. Venturi, »Storia dell'arte italiana« II, 349. Die Kasel wird hier irrig dem Ende des X. Jahrh. zugeschrieben.

[12]) Abb. bei de Farcy, »La broderie« Taf. 14.

[13]) Abb in dieser Zeischrift 1902, Sp. 11 n. 3.

[14]) Abb. bei Bock, »Geschichte der liturg. Gewänder« II, Taf. XXIV (doch mangelhaft).

[15]) Abb. bei de Farcy, a. a. O. Taf. 15.

[16]) Ebend. Taf. 14.

[17]) Ebend. Taf. 14.

[18]) Abb. bei Rohault de Fleury, »La messe« VIII, Taf. DCLXXVIII.

[19]) Bock, »Reichskleinodien« Taf. VIII.

an das englische diaper work erinnernde Musterung der Altardecke nichts, was uns berechtigte, auf ein bestimmtes Herkommen zu schließen. Denn mit Rosetten gefüllte Rauten kommen auch anderswo vor und die Rüstung, zumal der Helm mit Nasenschirm, wie wir ihn bei den Rittern antreffen, war um 1200 allenthalben in Gebrauch, den Süden nicht ausgenommen.

Viel bedeutsamer sind für die Feststellung des Ursprungs der Mitren und der anderen Paramente die Möndchen und das vorhin besprochene Rankenwerk. Die Möndchen sind ein orientalisches, von den Sarazenen kommendes Motiv. Ob das auch von den Lilien, Löwen und Sternen gilt, die mehrfach zugleich mit ihnen vorkommen, wie z. B. auf dem Mantel Ottos IV., der Mitra zu Anagni, der Kasel zu Ravenna, muß dahingestellt bleiben. Die Rosettchen, die neben ihnen angewendet werden — man vergleiche z. B. die Mitra zu München, die Kasel in St. Godehard zu Hildesheim sind es kaum. Auch das Rankenwerk, das wir auf einer Anzahl von Paramenten der hier in Frage stehenden Gruppe antreffen, ist nicht orientalisch, sondern nordischen Ursprungs, eine Fortbildung oder besser eine Vereinfachung des der Kunst des Nordens seit der Karolingerzeit so geläufigen Rankenwerks. — Wir werden daher wohl nicht fehl gehen, wenn wir die Werkstätten, aus denen die Mitren und die anderen zu ihrer Familie gehörenden Gewänder hervorgingen, da suchen, wo sarazenische Kultur mit der nordischen zusammentraf, und die ornamentalen Motive der einen mit Motiven der anderen zu einem eigenartigen Ganzen sich verbanden, das zugleich den Stempel der sarazenischen Künstler und der von diesen aufgenommenen Ideen der Kunst des Nordens an sich trägt, — auf Sizilien. Dafür spricht auch, daß die Besätze, die man auf ihnen noch findet, wie schon gesagt wurde, ausnahmslos zu den Borden gehören, denen man sizilianischen Ursprung zuschreibt. Aber noch in einem anderen Umstand darf man eine Bestätigung jener Annahme sehen, in der Schreibweise des Wortes Stefanus auf den Mitren zu Sens und München. Weder in England noch in Frankreich war diese zu Haus, wohl aber in Italien und namentlich in Süditalien einschließlich Siziliens. Besonders war das hier der Fall in Schriftstücken des gewöhnlichen Lebens, weshalb denn auch in dem aus dem Vulgarlatein des Volkes gebildetem Italienischen sich als Schreibweise des Namens die Form Stefano festsetzte.



Abb. 5.

Der Feststellung der Herkunft mittelalterlicher Stickereien ist in vielen, um nicht zu sagen, den meisten Fällen eine schwierige Sache. Äußere Zeugnisse liegen verhältnismäßig nur selten darüber vor. Man ist daher fast immer auf etwaige charakteristische Eigentümlichkeiten der Stickereien angewiesen. Aber auch solche fehlen nur zu oft, wenigstens treten sie selten so ausgesprochen auf, daß man aus ihnen mit Sicherheit oder auch nur mit großer Wahrscheinlichkeit einen Schluß auf die Provenienz machen könnte. Für die Stickereien liegen die Dinge noch weit übler wie für die anderen Erzeugnisse mittelalterlicher Kunst. Einer der besten Kenner mittelalterlicher Stickereien ist Herr L. de Farcy, dessen Werk „La broderie de XIe siècle jusqu'à nos jours" unzweifelhaft für die Geschichte

der mittelalterlichen Stickerei von größter Bedeutung ist. De Farcy hat es versucht, die Stickereien, die er zur Abbildung bringt, wenigstens in allgemeiner Weise nach ihrer Herkunft zu charakterisieren. Indessen wird man schwerlich in allem einer Meinung mit ihm sein; er hat aber auch selbst sich veranlaßt gesehen, verschiedenen Stickereien in einer Tabelle des Supplements zu jenem Werke einen anderen Ursprung zuzuweisen, als er es in dem Hauptband getan hatte. In bezug auf die Feststellung der Herkunft der mittelalterlichen Stickereien bleibt noch viel zu schaffen übrig. Völlige Klarheit wird wohl kaum jemals zu erzielen sein. Leider bieten die in andern Punkten so wertvollen Inventare für diesen wenig Unterlage. Nur sehr selten finden sich in ihnen Vermerke über den Ursprung der Stickereien, die sie verzeichnen. Eines der ergiebigsten ist in dieser Hinsicht das Inventar von St. Peter zu Rom aus dem Jahre 1361.

Auch die zweite Mitra hat man mit Jakob von Vitry in Verbindung gebracht. Sie mag in der Tat ebenfalls von ihm herrühren. Für die Feststellung der Herkunft der Mitra ist das allerdings ohne Bedeutung.

Ein sehr interessantes Stück ist der im Besitz der Schwestern U. L. Frau befindliche Manipel. Die Reproduktion einer ihn sehr klar wiedergebenden Photographie (Abb. 5) überhebt uns der Notwendigkeit eines näheren Beschreibung der figürlichen Stickereien, mit denen er geschmückt ist, sowie der Architekturen, unter denen die Bilder angeordnet sind. Die dargestellten Heiligen sind die Apostel Bartholomäus, Johannes, Paulus, Andreas, Jakobus, Petrus, der hl. Dionysius und der hl. Thomas von Kanterbury, welch letzterer also auch auf dem Manipel auftritt. Die Mitte nimmt ein Kreuz ein, eine Seltenheit auf mittelalterlichen Manipeln. Ausgeführt sind die Stickereien ganz in Gold in der früher beschriebenen Abhefttechnik. Die Konturen und Falten sind durch einen dunkeln Seidenfaden hergestellt. Bei der Einfassung der Kasel der beiden Bischöfe wechselt die Richtung der Stiche, da zur deutlicheren Hervorhebung der Borde für diese statt der für die Kasel selbst gebrauchten senkrecht verlaufenden Fadenreihen schräg liegende angewendet sind. Der Grundstoff des Manipels besteht aus einer jetzt gelbbräunlichen Seide, die ursprünglich, wie es scheint, von roter Farbe gewesen sein dürfte. Seine Gesamtlänge beträgt 1,29 *m*, seine Breite 0,08 *m*. An den Enden war er ursprünglich wohl mit Fransen oder Glöckchen besetzt, wie solches bei den besseren gleichzeitigen Manipeln gewöhnlich war. Seine Entstehung dürfen wir nach der Art der Darstellungen und der Bildung der Architekturen wohl unbedenklich in das XIII. Jahrh. setzen, und zwar etwa in die Zeit, in der auch die bestickte Mitra im Schatz zu Namur entstand. Seine Herkunft müssen wir auf sich beruhen lassen; immerhin soll nicht unerwähnt bleiben, daß der Charakter, der Stil und die Technik der figürlichen Darstellungen, mit denen er geschmückt ist, durchaus der Behandlung des Figurenwerks auf den Mitren zu Namur, Sens und München und anderer zu deren Familie gehörigen Stickereien[20]) entspricht, und daß der Manipel daher wahrscheinlich auch zu dem Kreis dieser Mitren gehört und wie sie sizilianischen Ursprungs ist.

Luxemburg. Jos. Braun. S. J.

[20]) Man vgl. z B. das Bild der Muttergottes auf der Stickerei zu Pontigny, die Bilder Christi und Maria auf dem Mantel Ottos IV., die figurlichen Darstellungen auf der Mitra zu Anagni u. a.

Kunstkritik.



Die Frage, ob die künstlerischen Produkte einschließlich der Musik einer objektiven Kritik unterworfen werden können, ist von Philosophen schon vielfach erörtert und verschieden beantwortet worden, je nachdem die Kritiker dem Idealismus (Hegel) oder dem Formalismus (Hanslick, Zimmermann) huldigten. Schriftsteller, z. B. Detmold, Fiedler, Leixner, Riegel, suchten Anleitung zur Kunstkritik zu geben; in der Neuzeit Karl Eugen Schmidt in Paris in dem Schriftchen: „Der perfekte Kunstkenner", Berlin (1906). Schon die schelmische Vignette des Umschlags verrät, daß der Kritikaster im Innern sich herzlich freut, wenn es ihm gelingt, seine Zuhörer zu blenden. Diese Ten-

denz spricht sich auch in den Grundsätzen aus, welche im Büchlein enthalten sind. Es mögen einige angeführt werden:

Nicht an der Kunst selbst soll der Mensch Vergnügen haben, sondern nur an der Beurteilung derselben. Das Empfinden ist eine Dummheit. Empfinden kann selbst das Vieh, beurteilen nicht.

Wie es immer noch Leute gibt, die da meinen, wenn sie Worte hören, müsse sich dabei etwas denken lassen, so fehlt es auch nicht an solchen, die glauben, ein Kenner sei ein Mann, der etwas kenne, wisse, verstehe. Dieses nun ist ein großer Irrtum. Ganz im Gegenteil wird derjenige Kenner immer der tüchtigste sein, dessen Sinn am wenigsten mit dem Ballast des Wissens und Verstehens belastet ist. Nein, die wahre Kennerschaft besteht einzig im Besitze und Gebrauche gewisser Redensarten, als welche sozusagen das Rotwälsch, die Gaunersprache des Kenners ausmachen. Diese Redensarten muß man kennen, dann ist man ein Kenner.

Ein bei den Laien sehr verbreiteter Irrtum ist, daß sie meinen, es gebe etwas feststehend Schönes. In Wirklichkeit gibt es hier wie überall eine Mode, die sich beständig ändert. Was unsere Väter schön fanden, verlachen wir jetzt und was wir jetzt bewundern, werden unsere Kinder verspotten.

Eine allererste und oberste Regel des Kenners ist, daß er tadelt, was die Allgemeinheit lobt. Dieser Grundsatz ist so überaus wichtig, daß man ihn als das Alpha und Omega der Kennerfiebel bezeichnen kann. Der Kenner muß sich dadurch auszeichnen, daß er anders urteilt als der große Haufen. Es ist klar, daß man durch das Lob die Überlegenheit des Künstlers anerkennt, während der Tadel andeutet, daß der tadelnde Kenner dem getadelten Künstler überlegen ist.

Ein Kenner, welcher selber malt oder modelliert, ist gar kein Kenner mehr, sondern nur noch ein Dilettant. Das ist das schrecklichste, was es geben kann.

Kurz: die Kennerschaft besteht in weiter nichts als in der Anwendung gewisser Phrasen und Wörter.

Um diese Kunst zu erleichtern, werden im zweiten Teile des genannten Büchleins in alphabetischer Ordnung vielleicht mehr als 100 Schlagwörter, meistens in französischer Fassung, mitgeteilt und zur Anwendung empfohlen.

Kann es noch eine größere Verhöhnung des Publikums geben? Eine Widerlegung der aufgestellten Grundsätze wird kaum jemand versuchen, wenn er auch annimmt, daß der Verfasser aus Ernst und Überzeugung geschrieben hat.

Eine gesunde Kritik wird auch bei einem Kunstprodukt ähnlich wie bei einem Buche nach einem Inhalte suchen und darnach sein Urteil abgeben. Es ist frivol, zu sagen, alle Bilder taugen nichts, deren Inhalt man mit Worten wiedergeben könne. Sodann kommt bei jedem Kunstwerke auch die Form (Technik) in Betracht. In dieser Beziehung sind die Gesichtspunkte verschieden, je nachdem es sich um ein Gemälde oder eine plastische Gestalt oder um ein Musikstück handelt. Außer Inhalt und Form können bei jedem Gegenstande noch die Geschichte, der Stoff, der sittliche Charakter, der materielle und praktische Wert in Erörterung gezogen werden. Man sage also nicht, die Kunstkritik habe gar keinen objektiven Maßstab, sondern hänge nur von dem Geschmack des einzelnen ab.

München. Andreas Schmid.

Unsere Künstler und das öffentliche Leben.

V.



Nun sei noch in Kürze des weiteren Punktes gedacht, der die Gediegenheit des Werkes betrifft. Eigentlich ist diese Forderung im gewöhnlichen Leben eine so selbstverständliche, daß man durch deren Erwähnung fast anzustoßen befürchten müßte, wenn nicht die Mitteilungen in den eingangs angezogenen „Düsseldorfer Neuesten Nachrichten" hierzu nötigten.

Der Künstler wie der Erwerber werden wohl der gleichen Hoffnung leben, daß dem Bilde ungemessene Dauer beschieden sei, ersterer, weil er sein besseres Selbst gleichsam im Bilde geopfert hat und mit allen Fasern seines Herzens daran hängen wird — der andere, weil er seine Wünsche darin verwirk-

licht findet und seinen Nachkommen den gleichen Genuß bereiten möchte. Und daneben bleiben Verkauf und Erwerbung eine rein geschäftliche Angelegenheit, die sich von dem Kaufe oder der Anschaffung eines Geschmeides oder kostbaren Juwels in nichts unterscheidet: was der eine zu geben stillschweigend verspricht und der andere ganz selbstverständlich zu empfangen erwartet, sind hier: Haltbarkeit, Unveränderlichkeit der Farben auf dauerndem Grunde! kurz, volle Solidität des Werkes in des Wortes umfassendster Bedeutung. Diesen Forderungen zu genügen verlangt also einerseits die Ehre des Künstlers, andererseits das geistige und materielle Interesse, welches der Käufer in Acht genommen zu sehen erwarten darf!

Die Auffassung, daß die Haltbarkeit der Farben Ehrenpflicht des Malers sei, hatte auch Dürer, woran zu erinnern ich nicht unterlassen will, weil es Kreise gibt, die in der Beschränktheit ihrer Exklusivität künstlerische und kaufmännische Interessen zu verbinden für ausgeschlossen halten. Und in dem, was Dürer tat, folgte er den Alten, auf die er mit der größten Verehrung hinblickte,[40]) und die ihm Leitstern und Endziel in der Kunst waren und blieben! Unser Altmeister Albertus Durerus wußte recht wohl, was Plinius von Protogenes berichtet, wo er sagt: „Unter seinen Gemälden gebührt der Preis dem Jalysus, welcher sich zu Rom befindet und im Tempel des Friedens geweiht ist. — An dieser Malerei trug er zum Schutze gegen Beschädigung und Alter die Farbe vierfach auf, damit, wenn die obere verschwinde, die untere hervortrete . . .". Hätte dies wiederholte Übermalen keinen anderen Zweck gehabt, als das Bild auch bei mechanisch erfolgendem Schleißen länger zu erhalten, dann stände Protogenes ja mit dem Anstreicher auf einer Stufe, der einen Hausgiebel mehrmals überstreicht. Hier aber bedeutet das Übermalen die Erzielung einer höheren Vollendung und es ist wichtig, daß uns gerade hierzu eine Parallelstelle von Dürers Hand erhalten geblieben ist, dessen Ölbilder eine eben so hohe Vollendung wie Erhaltung zeigen. Dürer, in der Ölfarbentechnik nicht übertroffen, läßt uns das Tun, das Verfahren des Protogenes in anderem Sinne verstehen, als dies Plinius oder dessen Berichterstatter zu erkennen geglaubt hat. Dürer schreibt nämlich unter dem 24. August 1508 an Jakob Heller: „. . . Die Flügel sind von außen mit Steinfarben ausgemalt, aber noch nicht gefirnißt und innen sind sie ganz untermalt, damit man darauf anfange, auszumalen . . .; auch ist es mit zwei gar guten Farben unterstrichen, daß ich daran anfange zu untermalen. Denn ich bin Willens, wenn ich Eure Meinung vernommen haben werde, etliche vier- bis fünf- und sechsmal zu untermalen, der Klarheit! und Dauerhaftigkeit! wegen . . ."

Und wiederum schreibt Dürer unter dem 26. August 1509: „. . . denn ich habe sie (die Tafel) mit großem Fleiß gemalt, wie ihr sehen werdet. Sie ist auch mit den besten Farben gemacht, die ich nur habe bekommen können. Sie ist mit gutem Ultramarin unter-, über- und aufgemalt, etwa fünf- oder sechsmal, und da sie schon fertig war, habe ich sie nachher noch zweifach übermalt, auf daß sie lange Zeit dauere. Ich weiß, wenn Ihr sie sauber haltet (das klingt nicht nach mechanischem Schleißen), daß sie fünfhundert Jahre sauber und frisch sein wird . . ." [41])

Dürer sprach aus vollster Überzeugung, denn diese konnte er auf Grund wissenschaftlicher Erkenntnis und darauf gegründeter empirischer Versuche — (wie man diese in Proben und Gegenproben auch bei mir sehen kann) — gewonnen haben. Den Beweis der Wahrheit dafür erbringt er uns in seiner Anbetung der heil. drei Könige vom Jahre 1504 in der Tribuna der Uffizien zu Florenz!!! Dieses Bild — eines der innigsten, „liebenswürdigsten" Gemälde des Meisters, voll „poetischer Züge", mit schöner Landschaft und in warmer, harmonischer Farbe, wie wir bei

[40]) Im Jahre 1513 schreibt Dürer „über die große Kunst des Malens" (Thaus. »Dürer«, S. 519) und erwähnt etliche berühmte Maler: Phidias, Apelles, Parrhasius usw., „deren einige ihre Kunst beschrieben und zumal kunstvoll angezeigt und klar an den Tag gebracht haben; doch sind ihre löblichen Bücher uns bisher verborgen und vielleicht gar verloren gegangen . . ., was da billig zu beklagen ist von einem jeglichen weisen Mann . . . Ich habe oft Schmerzen, daß ich der vorgenannten Meister Kunstbücher beraubt sein muß; aber die Feinde der Kunst verachten diese Dinge."

[41]) Man sehe Näheres bei Cremer »Studien zur Geschichte der Ölfarbentechnik« (Düsseldorf, 1895), S. 12 u. w.

Dr. Th. Gsell-Fels [42]), Seite 1167 lesen, erscheint nun nach vollen „vierhundert" Jahren wie eine der tadellosesten und schönsten Goldlack-Arbeiten der Japaner; es ist geradezu von staunenswerter Klarheit und von einer verblüffenden Erhaltung.

Zu den Aussprüchen eines Plinius und Dürer wollen wir auch noch die kurze Bemerkung eines unserer hervorragendsten Forscher fügen und damit gleichzeitig einer Ehrenpflicht genügen, welche die Kunstwelt und die Verehrer der Kunst Max von Pettenkofer schulden. In seiner die Welt überraschenden Publikation: „Über Ölfarbe und Konservierung der Gemälde-Galerien durch das Regenerations-Verfahren" (Braunschweig, Verlag von Friedrich Vieweg & Sohn, 1872) beginnt der Genannte den ersten Abschnitt mit den Worten: „Allgemein hört man die Klage, daß der Stoff, woraus der Maler seine Kunstwerke bildet, so vergänglicher Natur ist, daß ihm gegenüber der Bildhauer um den Marmor zu beneiden wäre, wodurch wohl Werke von Phidias, aber keines von Zeuxis und Apelles auf unsere Zeit gekommen.

Das ist allerdings eine Tatsache, aber keine, welche notwendig oder unvermeidlich erfolgen mußte. Gleichwie die meisten Kunstwerke des Altertums trotz ihres dauerhaften Materials doch völlig vernichtet und nur wenige erhalten worden sind, könnten Ölgemälde auf uns gekommen sein . . ., wenn man sie gehörig konserviert hätte. Gewöhnlich glaubt man, die Unmöglichkeit, der Ölmalerei die Dauer des Marmors zu geben, sei naturnotwendig darin begründet, daß ein großer Teil der stofflichen Grundlage dieser Kunst aus dem Reiche der organischen Natur stamme, deren Erzeugnisse — wenn auch langsamer und schneller — zuletzt doch immer und unvermeidlich von Luft und Licht verzehrt werden.

Dem läßt sich entgegenhalten, daß wir die Bestandteile der Ölmalerei einzeln oft ziemlich unversehrt noch aus den ältesten Zeiten stammend vor uns haben. Die mit Cedernharz getränkten Baumwollgewebe der ägyptischen Mumien sind älter als die Marmorwerke des Phidias. Das Bernsteinharz und manchmal in ihm unversehrt eingeschlossene Insekten und Pflanzenteile sind sogar älter als jede Kunst des Menschen. Die ägyptischen Gräber zeigen uns ferner, daß auch viele Farben auf hölzernen Särgen und Papyrus dieselbe Dauer besitzen. Es handelt sich also gewiß nur darum, zu wissen, unter welchen Umständen Ölgemälde auf Leinwand oder Holz ausdauern, unter welchen sie zugrunde gehen . . .!"

[42]) »Mayers Reisebücher« — „Ober-Italien" (Leipzig, 1875).

Diese Worte v. Pettenkofers lauten tröstlicher als jener Schluß Prof. Ostwalds, wo er die chemisch-physikalische Seite sämtlicher Techniken behandelt und dann — die Flinte ins Korn werfend — zu dem Schlusse gelangt, daß die Pastellmalerei die einzig richtige sei. Eine solche Äußerung wollen noch dürfen wir unerwidert lassen, weil das unzeitige Verlassen der durch Jahrhunderte hin mit größtem Erfolge geübten Ölmaltechnik einer geistigen Bankerotterklärung wahrlich nur allzu ähnlich ist!

Da weiterhin der Bericht der „Düsseldorfer Neuesten Nachrichten" mit der wirklich traurigen Rundschau Ostwalds über die in öffentlichen Gebäuden und privaten Häusern ihrem Untergang entgegengehenden Bilder der allerneuesten Zeit eine Art Appell an die Künstler verbindet und an die Gewissenspflicht mahnt, gleich den alten flämischen Meistern wieder Werke für ein halbes Jahrtausend zu schaffen, so sind wir voll berechtigt, der „modernen Schulung" unsere ganze Aufmerksamkeit zu schenken! Es ist gar keine Entschuldigung, daß der sogenannte „moderne Künstler" nur auf die künstlerische Wirkung Bedacht nehme, denn der Käufer — sagt sehr richtig der Berichterstatter — denkt nicht an die rasche Vergänglichkeit des Werkes. Es fehlt demnach bei dieser neueren Schulung am Allernotwendigsten: an der Herzensbildung, die nur durch streng wissenschaftlichen, auf religiösem Boden beruhenden Unterricht erreicht wird.

Wohin ich mich nun immer wende, stets höre ich die Kunst etwas Göttliches nennen. Daher der Aufruf Senecas: [43]) „Laßt uns den Göttern folgen, soweit die menschliche Schwäche es gestattet"; (De beneficiis lib. I, 1, 9.) und die weitere Mahnung: „Soweit es möglich ist, bilde in dir die Gottheit nach" (De vita beata 16, 1,9.); und zum andern Male fragt er: „Was ist hochherrlich?" und antwortet darauf:

[43]) »Seneca-Album«. — „Weltfrohes und Weltfreies aus Senecas philosophischen Schriften" Von B. A. Betzinger. (Freiburg im Breisgau, 1899.)

„ein wohlgesinntes Herz!" (Naturalium quaestionum lib. III, 14.), denn „was hilft es, wenn etwas vor den Menschen verborgen ist? (Epist. 83,1) da du ein Gewissen hast!" (Fragm. 14). — So aber dachte nicht nur das heidnische Altertum, sondern auch die Vertreter der neuesten Zeit, soweit sie ein tiefkünstlerisches Empfinden beseelt, denken gleicherweise. Als Albumspende[44]) zum hundertundfünfzigsten Geburtstage Mozarts' erschien unter den Beiträgen der hervorragendsten Musiker und Schriftsteller: auch ein Wort Paul Lindaus, welches hier so recht an seinem Platze sein dürfte.

„Mozart ist für mich die lauterste Künstlerseele, der Inbegriff alles Lieben und Schönen in der Kunst. Durch sein ganzes Wesen und Wirken hallt ein Akkord von wundervollem Wohlklang. In diesem echten Kinde des Volks steckt eine angeborene Vornehmheit, vor der alles Gewöhnliche und Gemeine scheu zurückweichen. Wo er waltet, verflüchtigt sich das Häßliche, hellt sich das Trübe zu goldigem Sonnenschein. Kraft und Größe vereinigen sich in ihm mit Anmut und Bescheidenheit zu einem einzigen Bunde. Das wahrhaft Göttliche in ihm aber ist seine unvergängliche rührende Kindlichkeit. Er ist eines der Kinder, von denen Christus sagte, man solle ihnen nicht wehren, zu ihm zu kommen, — „denn solcher ist das Reich Gottes."

Die große Wichtigkeit der hier angeregten Frage nach der künstlerischen Schulung von sonst und jetzt mahnt uns dringlich, noch einmal zurückzuschauen; und sofort begegnen wir dem in der Folge so vielfach variierten Worte Senecas: „Niemand wird als Weiser geboren, er wird es erst . . . Was gibt es dabei zu verwundern, daß Hecken und Dornen nicht voll hangen von nützlicher Frucht? (De ira II, 10, 6.)[45]) Deutlicher und noch eindringlicher mahnt Dürer zum Lernen: hier freundlich unterweisend, dort derbe zurechtweisend. So beginnt er den ersten Entwurf zur Vorrede seines leider nicht zur Durchführung gekommenen großen encyklopädischen Werkes, welches alles dem Künstler Wissenswerte umfassen sollte, mit den Worten: „Durch Gottes Gnade und Hilfe zu Diensten allen Kleinen, die da gern lernen, denen sei hernach aufgetan alles dasjenige, was ich durch meine Übung erfahren habe als zum Malen dienend usw.". — Gegen Melanchthon äußerte er sich einst: „Ein ungelehrter Mensch gleiche einem ungeschliffenen Spiegel"; an anderer Stelle gedenkt er der Unwissenden: als in der Wildnis aufgegangener unbeschnittenen Bäume.

Eben die Schulfrage wird durch Dürer, den wir daher doppelt gerne als den Altmeister deutscher Kunst bezeichnen, in der besten Weise gelöst. Wir finden ihn in allen seinen Bestrebungen auf dem Wege der Alten, mag es sich um Erwerbung des rein Wissenschaftlichen oder des Handwerklichen in der Kunst handeln. Melanchthon, sagt Thausing (S. 500) hatte eine so hohe Meinung von Dürers Urteil, daß er dessen Aussprüche gerne zur Bekräftigung seiner eignen anführte; darum nannte er ihn „einen weisen Mann, an dem die künstlerische Begabung, so hervorragend sie auch war, noch das mindeste gewesen wäre" (ebend. S. 467). Von seiner künstlerischen Tätigkeit sagt dann Johannes Janssen[46]) bei gedrängter Besprechung der „Deutschen Malerei", wobei er Dürers Schaffen als Maler, Zeichner, Ätzer in Zinn und Eisen, Graveur, Bildhauer, Goldschmied und Buchdrucker gedacht und seine unverdrossene, erstaunliche Tätigkeit bewundert, daß er bei aller Detaillierung das weite Arbeitsfeld Dürers nur gestreift, und fügt deshalb wörtlich bei: „Es läßt sich kaum irgend ein Zweig der bildenden Künste nennen, auf den er nicht einen entschiedenen Einfluß ausgeübt hätte." Und das vermochte er nur infolge seiner tiefen, wissenschaftlichen Erkenntnis! (Schluß folgt.)

Düsseldorf. Franz Gerh. Cremer.

[44]) In der 1. Beilage des „Berl. Börsen-Courier" Nr. 86 vom Mittwoch, 21. Februar 1906.

[45]) Sagte doch auch schon Isokrates mit dringlicher Deutlichkeit: „. . . wir wissen, daß die Fortschritte in den Künsten und in allem andern nicht durch die bewirkt werden, welche bei dem Bestehenden bleiben, sondern durch die, welche sie verbessern und immer wieder etwas umzustürzen wagen, was noch nicht recht ist." (Evagoras 2.) Diese Anschauung verdeutlicht er ebendort noch in jenem weiteren Ausspruche: „Denn wir werden finden, daß die . . . hochgesinnten Männer . . . ., mehr um den Nachruhm, als um ihr Fortkommen sich bemühen, und alles tun, um ihr Andenken unsterblich zu hinterlassen." (Absch. 1.)

[46]) »Die allgemeinen Zustände des deutschen Volkes beim Ausgang des Mittelalters« (Freiburg im Breisgau, 1878.) Bd. I, S. 169.

Bücherschau.

Aus Kunst und Leben. Neue Folge. Von Dr. Paul Wilhelm von Keppler, Bischof von Rottenburg. Mit 6 Tafeln und 100 Abbildungen im Text. Herder in Freiburg 1906. (Pr. Mk. 5,40.)

Als Fortsetzung der hier vor Jahresfrist (Bd. XVIII, Sp. 273) besprochenen „Gesammelten Aufsätze und Reden" erscheint der vorliegende Band, der sechs kunstästhetische Abhandlungen bietet und eine mehr ethisch-ästhetische „Von der Freude." – Wichtige und schwierige Kunstfragen sind es, die hier zur Erörterung gelangen, zum Teil durch ihre Aktualität besonders ansprechend, sämtlich durch ihre inhaltlich wie formell glänzende Behandlung überaus anziehend. Durch die fesselnde Art der Schilderung, zumal von Kunstwerken, durch die geist- und gemütvolle Weise der Reflexion weiß der Verfasser den Leser, der von selbst sein Zuhörer wird, zu gewinnen, das ausgereifte maßvolle Urteil durch die edle Sprache auch dem Ohre als Wohlklang übermittelnd. — Zunächst erscheint „St. Thomas von Aquin in der mittelalterlichen Malerei" Italiens als der von der Vorsehung berufene Held im Geisterkampf gegen die arabische Philosophie. — Sodann verrät der „Freiburger Münsterturm" (der Liebling nicht nur des Verfassers), seine Tektonik, seine Technik, seine Poesie. — Darauf wird „Rubens als religiöser Maler" erprobt, weil er, trotz seiner vielfach derben (aber mehr sachlichen als persönlichen) Sinnlichkeit sich seiner religiösen Überzeugung und Empfindung voll bewußt bleibt, wenn es sich um eigentliche religiöse Schöpfungen handelt. — In viel höherem Maße gilt dieses von „Raffaels Madonnen", für welche die, nicht nur hier angebrachte, Unterscheidung zwischen liturgischer und devotioneller Bestimmung mit Recht betont wird. — „Die Wanderung durch Württembergs letzte Klosterbauten", glänzende Werke der Architektur, Plastik und Malerei, ist eine, wenn auch etwas verklausulierte, Apologie des Barock- und Rokokostils, wie sie, wenigstens im kunsthistorischen Sinn, kaum noch einem Widerspruch begegnen möchte. — Raffaels „Sposalizio" ist eine feinsinnige Vergleichung dieser jugendfrischen Perle mit derselben Darstellung seines Meisters Perugino. — Die reiche und gute, auch an ungewöhnlichen Bildern nicht arme Illustration dieser sechs Kunstaufsätze kommt dem Texte als Anschauungsmaterial vortrefflich zu Hülfe. — Dieses entbehrt aber auch selbst der letzte Aufsatz nicht: das hohe Lied „Von der Freude", welches so recht aus dem tiefen und reinen Gemütsquell des Verfassers hervorsprudelt und von allerlei älteren und neueren, man möchte sagen, visionären Darstellungen als Leitmotiven begleitet erscheint. — In unserer freudelüsternen, aber freudeleeren Zeit findet der sinnige, lyrisch gestimmte Verfasser die Freude in der Natur und Kunst, in der Bibel und Heiligenlegende, in der Erziehung und Seelsorge, allüberall. So wird ihm sein Hymnus zur Weihnachtsgabe. — Möge sie sich noch öfters wiederholen! Wie viele Kunstfragen harren noch der abgeklärten Beurteilung: die altdeutschen Meister, die altflandrischen Maler, die moderne Kunst!

Schnütgen.

Caeremoniale für Priester, Leviten, Ministranten und Sänger von Prälat Dr. Andreas Schmid. Mit 150 Abbildungen. Dritte vermehrte Auflage. Kempten, 1906, Verlag Kösel. (Preis Mk. 6.—, geb. Mk. 8.—.)

Die bei der Besprechung der II. Auflage (Bd. X, Sp. 191/192) angeregte Vermehrung des Textes und der Abbildungen ist in überfließender Weise besorgt, so daß aus dem Bändchen ein Band geworden ist. Den zahllosen Zitaten, die als Anmerkungen jedem einzelnen Kapitel angehängt sind, liegt die neueste Revision der Ritenkongregationsdekrete zugrunde; den Einschiebseln in den meisten Kapiteln und deren 230 Nummern entspricht die um das Anderthalbfache gewachsene Zahl der auf dem Kunstdruckpapier sehr gut wirkenden Illustrationen, die das Verständnis sehr erleichtern und von großem praktischen Nutzen sind. Daß sie zumeist Nachbildungen alter (noch nicht veröffentlichter) Kunstwerke sind, die in Kunsthandbüchern nicht leicht eine Stelle finden, erhöht ihren Wert und weckt den Wunsch, daß auch die neuen Entwürfe von früher mehr und mehr alten Originalen weichen möchten, denen auch größerer Einfluß auf die Gestaltung der Vignetten zu gönnen wäre — Nicht nur für den jüngeren Klerus ist dieses Handbuch ein ungemein brauchbarer, weil durchaus zuverlässiger und höchst ausgiebiger Ratgeber.

Schnütgen.

Die Liturgie der Kirche von P. Fern. Cabrol O. S. B. Autorisierte Übersetzung von Georg Pletl-Kösel in Kempten. 1906. (Preis 4 Mk.)

Aus der Fülle des Materials und dessen Beherrschung ist dieses Buch zusammengestellt, welches die Priester, aber auch die Laien einführen will in das Verständnis der Liturgie, ihrer wesentlich in den sechs ersten christlichen Jahrhunderten gewonnenen Ausgestaltung wie ihrer Bedeutung, und zwar an der Hand der Texte. — Auf 500 Seiten werden in 7 Teilen behandelt: 1. Die Begriffe und Bestandteile der Liturgie (Bibel, Psalmen, Antiphone usw.); 2. die liturgischen Versammlungen (die zuerst aus der Agape, dem Begräbnismahl, der Eucharistie als Meßopfer, der Vigil als dem Ausgangspunkte des ganzen kanonischen Offiziums bestanden, um vom IV. Jahrh. an getrennt zu werden); 3. die Gebete der Christen (deren Hauptformeln wie die liturgischen Bücher und ihre Entstehung); 4. die Heiligung der Zeit (Tag, Sonntag, Jahr); 5. der Kult Gottes und der Heiligen (Christus, Maria, die Martyrer usw.); 6. Heiligung der Orte und Elemente (Kirche, Friedhof usw.); 7. Heiligung des Lebens (durch die Sakramente und die sonstigen Gnadenmittel); den 8. Teil bildet das „Euchologium" (eine 140 Seiten umfassende Sammlung von Gebeten). — In der so reichhaltigen wie geschickten Auswahl des wissenschaftlich durchaus probehaltigen Materials liegt der Hauptvorzug dieses liturgischen Unterweisungsbuches, das als Erbauungs- und Belehrungsmittel, auch zur Aufklärung über manche kunstgeschichtliche Fragen, besonders der Frühzeit, aufs angelegentlichste empfohlen zu werden verdient.

D.

Mensa und Confessio. Studien über den Altar der altchristlichen Liturgie von Dr. Franz Wieland, Subregens in Dillingen. I. Der Altar der vorkonstantinischen Kirche. Lentner in München, 1906. (Preis 3 Mk.)

Unter den von Prof. Knöpfler patronisierten mannigfaltigen, mit Vorliebe die altchristliche Zeit berücksichtigenden „Veröffentlichungen aus dem Kirchenhistorischen Seminar München", nimmt diese Studie (II. Reihe Nr. 11) eine hervorragende Stelle ein, weil sie in eine dunkle Ecke durch gründliche Untersuchung viel Licht hineinträgt. — Trotz der vielfachen, gerade im letzten Jahrzehnt sehr zahlreichen Beschäftigungen mit altliturgischen Fragen war der Ursprung des Altars und seiner Gestalt in den drei ersten christlichen Jahrhunderten, noch in Dunkel gehüllt. Der Verfasser lüftet den Schleier durch folgende in edler Sprache klar formulierte Nachweise: 1. Weil den Christen bis zum Ende des II. Jahrh. für ihre eucharistische Feier das materielle Opfer und das Gotteshaus fehlten, so mußten sie sich auf den gewöhnlichen Tisch beschränken, unter Verzicht auf den liturgischen Altar. 2. Als aber das eucharistische Opfer, vom eigentlichen Liebesmahl getrennt, zur wirklichen Darbringung erhoben wurde in eigenen Versammlungsstätten, ward der Tisch ein liturgisches Gerät. 3. Obwohl schon vorher die Verstorbenen, namentlich in den Cömeterienkapellen, in die Eucharistiefeier hineingezogen wurden, so kam es doch vor Konstantin zu keinem Altargrab, zu keinem stabilen, also (nicht) auf die Zeit der liturgischen Feier beschränkten, Altar. — Dieser ist erst mit der Freigabe des christlichen Kultus und der Erbauung christlicher Tempel als der Mittelpunkt des Presbyteriums entstanden. — Aus dieser ganz knappen, für manche vielleicht sehr frappanten Inhaltsangabe ergeben sich Bedeutung und Reichtum des behandelten Stoffes, dessen durchsichtige Gliederung anschaulich und überzeugend wirkt (auch ohne daß Abbildungen von Agapenaltären und eucharistischen Tischen sie erläutern). — Viel mehr dürften solche für den II. Teil sich empfehlen, der die symbolische und formelle Bedeutung des um die Mitte des IV. Jahrh. begonnenen, bald zu großem Glanze gediehenen Altarbaues darstellen, soll und auf Grund des vorliegenden Teiles viel Neues erwarten läßt. G.

Herders Bilderatlas zur Kunstgeschichte. Zweiter (Schluß-) Teil: Neuzeit. 70 Tafeln mit 542 Bildern. Mit kurzer Übersicht über die Kunstgeschichte, ausführlichem Bilderverzeichnis und Register. Herder in Freiburg. (Preis Mk. 10.)

Dem hier (Bd. XVIII, Sp. 124) angezeigten, die (76) Tafeln für Altertum und Mittelalter umfassenden I. Teil ist der Schlußteil bald gefolgt, der außer 70 Tafeln Abbildungen von jedem Gegenstande des ganzen Werkes in deutscher und französischer Sprache eine sorgsame Beschreibung liefert nebst Angabe der Ursprungszeit, des Materials und des Aufnahmeverfahrens. Ihr geht auf 28 Querfolioseiten, ebenfalls in den beiden Sprachen, ein von Prill geschickt abgefaßter, weil trotz der Knappheit bestimmt formulierter Überblick über die ganze Kunstgeschichte vorauf, dessen Zeitgemäßheit schon aus dem Umstande sich ergibt, daß der Gotik vier Seiten gewidmet sind, der Renaissance zehn, dem XIX. Jahrh. sechs Seiten. Dieselben Gesichtspunkte haben obgewaltet bei der von Prof. Sauer besorgten Auswahl der Abbildungen, denen mit Recht nachgerühmt wird, daß hier auch manche erst in neuester Zeit in den Bereich der Kunststudien einbezogenen Denkmäler Berücksichtigung gefunden haben (wie die Mosaiken, Wandmalereien, Miniaturen usw., auch die germanischen Monumente, deren Kreis noch mehr, bis in Spanien, hätte erweitert werden können). — Die drei großen Gruppen beherrschen natürlich das Ganze und in bezug auf die Malerei möge die Bemerkung gestattet sein, daß Wandteppiche und Bodenbelag zu kurz gekommen sind. Freilich sprechen so mancherlei Rücksichten auf Raum und Verteilung mit, die auch für das Kunstgewerbe, besonders der Kleinkünste die Aufnahme erschweren; denn auch die Gesamtwirkung jeder einzelnen Tafel hat ihre Bedeutung. — Dem neuen Bilderatlas darf als einem durchaus zuverlässigen Hülfsmittel für den kunstgeschichtlichen Unterricht, dem öffentlichen wie dem privaten, alles Lob gespendet werden. Schnütgen.

Kurzer Abriß der Kunstgeschichte. III. Auflage. Bearbeitet von M. V. Neusel, Schwick in Innsbruck 1906. (Preis ?)

Was für diesen, von einer kenntnisreichen, geistvollen Klosterfrau namentlich für die weibliche Jugend verfassten vortrefflichen Abriß hier früher (Bd. XI, Sp. 29) an Ergänzungen gewünscht wurde, hat sich jetzt zum Teil eingestellt, wenn auch nicht in unmittelbarer Verbindung. Das dort begehrte Anschauungsmaterial liefert nämlich reichlichst der in dem vorhergehenden Referate angezeigte Herdersche Bilderatlas, auf dessen Tafeln der Abriß überall verweist. Hiermit, mit dem engeren Anschluß an den (gemäß der Vorrede) von der Verfasserin angeregten und beeinflußten Atlas war von selbst eine Umgestaltung des Buches gegeben, die den Wert desselben erheblich gesteigert hat, nicht nur wegen der vielfachen Zusätze, die zugleich den Leserkreis erweitern, sondern auch wegen der Rücksichtnahme auf die Forschungsergebnisse des letzten Jahrzehnts. Daß man dem handlichen Buche das Herauswachsen aus dem Unterrichte anmerkt, ist gewiß kein Nachteil; daß hierbei manche weitläufige, teilweise etwas zu detaillierte Beschreibungen hervorragender Gemälde usw. wie der Disputa von Raffael (durch Pastor), des Triumphes der Religion in den Künsten von Overbeck (durch Howitt) herübergenommen sind, paßt vielleicht nicht recht in den doch immerhin knappen Rahmen, der aber die stärkere Berücksichtigung des Kunstgewerbes nicht auszuschließen brauchte. Wie im Anschluß an die mit Recht ganz besonders betonte Wand- und Tafelmalerei, die Glas- und Nadelmalerei wie Teppichwirkerei mehr Beachtung verdient hätten, so würde auch aus dem großen, heutzutage überall in die Erscheinung tretenden Bereiche der angewandten Kunst noch manches hervorragende Werk und manche interessante Technik hier eine dankbare Stelle gefunden haben, zumal im Hinblick auf die weiblichen Interessen und Handfertigkeiten. S.

Handbuch der Kunstgeschichte. Sechste Auflage, mit 314 in den Text gedruckten Abbildungen, vollständig neu bearbeitet von Hermann Ehrenberg, Weber in Leipzig 1906 (Preis in Originalleinenband 6 Mk.)

Der „Katechismus" Bruno Buchers, aus dem dieses „Handbuch" jetzt hervorgegangen ist, hatte sich als Einführung in die Kunstgeschichte lange Zeit wohl bewährt, bedurfte aber einer totalen Umarbeitung, wenn er den Ansprüchen der Gegenwart genügen sollte. — Diese haben eine derartige Berücksichtigung erfahren, daß von den 512 Seiten (die der Kleinoktavband ohne das Register umfaßt), 100 Seiten dem XIX. Jahrh. gewidmet sind, von den 314 Illustrationen des Ganzen, 5 allein Klinger. Dagegen müssen die beiden vorhergehenden Jahrhunderte sich mit 50 Seiten begnügen, während die Renaissance mehr als das Vierfache beansprucht. Hieraus folgt, daß den jetzt maßgebenden Bedürfnissen des großen Publikums Rechnung getragen wird, welches namentlich über das Kunstschaffen des letzten Jahrhunderts und unserer Tage, sowie über die Renaissance in- und außerhalb Italiens aufgeklärt sein will. Diese sind nach dem knappen, aber treffenden Überblick über die Kunst Asiens und Ägyptens, sowie Europas im klassischen Altertum und Mittelalter, in einer schnell orientierenden Weise geboten. D.

Das Freiburger Münster. Beschrieben und kunstgeschichtlich gewürdigt von Fritz Baumgarten. Mit 9 Kunstbeil. und einem Grundriß des Münsters. Walter Seifert in Stuttgart. (Preis 75 Pf.)

Die Begeisterung für den wirklich einzigartigen, in seiner Gesamtheit unvergleichlichen Dom hat dem feinsinnigen Verfasser die Feder in die Hand gedrückt zu einer vorwiegend ästhetischen Beschreibung, die auf der genauesten Kenntnis des Bauwerks, seiner äußeren und inneren Ausstattung beruht. Die Beurteilung der merkwürdigen Struktur des herrlichen Turmes (der auf dem alten Kölner Domplan kurz vor der Mitte des XIV. Jahrh. widerklingt), wie die Prüfung seines bedeutungsvollen Figurenschmuckes sind entzückend, und eröffnen selbst dem Eingeweihten noch neue Blicke. — Auch das Innere des Langhauses wie des Chores erfahren eine sachverständige Beleuchtung, namentlich die Glasgemälde, die zur feierlichen Stimmung wesentlich beitragen, und der Hochaltar. — Geschickt ausgewählte, aparte Abbildungen erleichtern wesentlich das Verständnis für die spannende Darlegung, die sonst nicht der Vorzug zu sein pflegt von solchen, zumeist für den Fremden bestimmten Führern. G.

Handbuch der Kunstgeschichte von Anton Springer. V. Das XIX. Jahrhundert. Dritte Auflage, bearbeitet und ergänzt von Max Osborn. Mit 490 Abbildungen und 25 Farbendrucktafeln. — E. A. Seemann in Leipzig 1906. (Pr. in eleg. Leinenband 10 Mk.).

Der Schlußband der Kunstgeschichte Springers, deren neue Auflage in unserer Zeitschrift mit besonderem Interesse begleitet wurde, bot hinsichtlich seiner Bearbeitung und Ergänzung eigenartige Schwierigkeiten. Es bedurfte, da der letzte Band bereits 1884 erschienen war, nicht nur eines absolut neuen Teiles, sondern auch einer nicht unerheblichen Neubearbeitung des ihm unmittelbar vorhergehenden von Springer behandelten, der, trotz seines Weitblickes, von der Entwicklung der seinem Tode folgenden Kunstrichtung und ihrem nachträglichen Einfluß auf ihre Vorgängerin, bezw. deren Beurteilung keine Ahnung haben konnte. Es bedurfte mithin bei der Pietät, mit der Springer behandelt werden mußte und sollte, eines historisch durchaus geschulten und doch mit dem modernen Kunstschaffen ganz vertrauten Forschers, der die Gegensätze zu nivellieren verstand in feinsinniger Diagnose und in ausgleichender zugleich formvollendeter Reflexion. — Osborn (der „Die deutsche Kunst im XIX. Jahrh." bereits vor 5 Jahren als seine Domäne erwies), hat die schwierige Aufgabe in einer für ihn, wie für Springer gleich ehrenvollen Weise gelöst. Leicht hätte er, bei seiner stark ausgeprägten Vorliebe für die moderne Freilichtmalerei, mit dem, für die alten Meister und ihre Nachahmer in den drei ersten Vierteln des vorigen Jahrhunderts begeisterten Autor in einen Zwiespalt geraten können, der diesen Band weniger als ein Erntefeld denn als einen Kampfplatz hätte erscheinen lassen. Aber Geschick und Geist haben die Schwierigkeiten überwunden, indem einerseits der dritte und letzte Abschnitt von 1850 ab kassiert und durch zwei neue Abschnitte (1850—1870 und 1870—1900) ersetzt wurde, indem ferner die beiden ersten Abschnitte (bis 1850) mehrfache Verkürzungen erfuhren, denen Erweiterungen zu entsprechen hatten mit der Folge ihrer Einschaltung in den folgenden ganz selbständigen Abschnitt. — So gehört der Schlußband allerdings nur zum dritten Teile Springer an; den Übergang bildet das Einleitungskapitel des dritten Abschnittes Seite 117—121, welches das moderne Programm in geistvoller Weise darlegt, mit großer Bestimmtheit, und doch mit der Reserve, die den besonnenen, abwägenden Forscher kennzeichnet. — Ungemein umfassend ist das Material, das hier verarbeitet ist, bei dem Übermaß der Künstlernamen, aber trotzdem gewinnt man nicht den Eindruck des Wirrsals, sondern der Ordnung, da alle Kräfte, unter zusammenfassenden Gesichtspunkten, kapitelweise geordnet sind. — So liegt das neue Handbuch, dessen überaus reiche Illustration über jedes Lob erhaben ist, wieder vollständig vor. Die Palme, die ihm früher gebührte, ist ihm von neuem gesichert durch die Bearbeitung, in welche die berufensten Kräfte sich teilten. Schnütgen.

Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts. Von Max Schmid, Aachen. Zweiter Band. Mit 376 Abbildungen im Text und 17 Farbendrucktafeln. E. A. Seemann in Leipzig, 1906. (Preis Mk. 11.)

Diese groß angelegte Schilderung der Kunst des XIX. Jahrh., deren I. Band hier vor nahezu zwei Jahren (Bd. XVII, Sp. 351/352) geprüft wurde, ist um den vorliegenden Band gewachsen (dem in Jahresfrist der III. als Schluß folgen soll). Er beginnt mit der Mitte des vorigen Jahrhunderts und führt bis zu den Keimen der modernen Richtung. Mit der vom Verfasser hoch eingeschätzten französischen Kunst unter dem zweiten Kaiserreich und

der Republik beginnt die Darlegung, die zunächst der Baukunst gilt, besonders der ganz von der Romantik beherrschten; auf die Malerei, vornehmlich die der Schule von Barbizon, fällt der Löwenanteil, und der Realismus, der aus ihr sich entwickelt, erfährt seine Würdigung hier, wie in der Plastik, die sich anschließt. — Kurz ist der Exkurs über die belgische Kunst seit 1848, aber nicht ohne Anerkennung, trotz der vorwiegend von Frankreich entlehnten Anregung. — Über 200 Seiten, fast die Hälfte des ganzen, sind der deutschen Kunst gewidmet, zunächst der Baukunst in Berlin, München, Dresden (Semper), Wien (Ferstel, Schmidt usw.), Stuttgart, Hannover, zuletzt wieder Berlin mit seinen vielen Kirchen, Staatsgebäuden, Geschäftshäusern. — Die Malerei steht im Vordergrunde: München, Berlin, Düsseldorf, ganz besonders Menzel und Feuerbach, die vom Verfasser nach allen Richtungen hin mit großer Vorliebe enthüllt werden, ohne daß natürlich die anderen Koryphäen, wie Lenbach, v. Gebhardt, Defregger, Makart usw. vernachlässigt werden, neben denen sogar die Karrikaturzeichner nicht unerwähnt bleiben. — In der Bildnerei kommen namentlich München, Berlin (Begas) und Wien zur Geltung. — Die englische Kunst seit 1850 bildet den Schluß, und in ihr erscheint als Reformator Ruskin, der sämtlichen drei Kunstzweigen die Wege bereiten half, zunächst der Baukunst, die an das nie ganz verlassene Mittelalter anknüpfte im Kirchenbau, aber auch sonst. Die Malerei, die eingehende Behandlung findet, wurde von der Prärafaeliten inauguriert, um sich nach allen Richtungen hin auch als Historien-, Porträt-, Genre- und Landschaftsmalerei glänzend zu entwickeln. Überall spricht der Verfasser an durch sein abgeklärtes, maßvolles Urteil, und auch in der Auswahl der überaus reichen, fast blendenden Bilder gewahrt man den richtigen Takt, der freilich S. 23 (Phryne vor den Richtern) im Stich gelassen hat. K.

Geschichts- und Kunstdenkmäler der Universität Greifswald. Zur 450jährigen Jubelfeier im Auftrage von Rektor und Senat herausgegeben von Dr. Victor Schultze, ord. Prof. der Theol. Mit 20 Lichtdrucktafeln, 1 Faksimile und vielen Abbildungen im Text. Abel in Greifswald, 1906. (Preis eleg. kartoniert 6 Mk.)

Ein trotz seiner Wohlfeilheit glänzendes Andenken an das Jubiläum der 1456 gegründeten pommerschen Universität, über deren wechselreiche Geschichte die Einleitung des Näheren berichtet. Daran schließen sich die Kommentare zu den 21 vortrefflichen Lichtdrucken in Folio, welche darstellen: I und II die Rubenow-Bildnisse, namentlich des um die Gründung hochverdienten Bürgermeisters; III das erste Blatt der Universitäts-Annalen; IV—IX das Universitätsgebäude und seine Vorgänger; X die vier, auch vorbildlich sehr merkwürdigen Szepter (von denen zwei dem Wesen nach der Gründungszeit als Geschenk des Herzogs angehören); XI den wappengestickten Sammtmantel des Rektors aus 1619; XII dessen Kette und Ring; XIII—XVII den kostbaren 1554 in Stettin gewirkten reich figurierten Croy-Teppich mit Luther als Prediger; XVIII die zum Teil noch gotischen Universitätssiegel; XIX den von der Stadt Wittenberg 1525 zur Vermählung gestifteten Lutherpokal; XX die Ruine des frühgotischen merkwürdigen Cisterzienserklosters Eldena. — Wenige Universitäten sind im Besitze von solchen mit ihrer Geschichte so eng verwachsenen Kostbarkeiten. Sie abbildlich mitgeteilt und in das richtige Licht gesetzt zu haben, ist das Verdienst dieser Festschrift. Schnütgen.

Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Stadt Mainz. I. Teil (Privatbesitz). Von Professor E. Neeb, Oberlehrer. Mit 5 Textbildern und 21 Tafeln. Verlag des Altertumsvereins (Mainz, 1905).

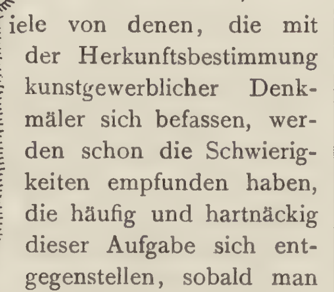
Der Stadt wie dem Kreise Mainz war es seither nicht beschieden, eine staatliche Inventarisation der Kunstdenkmäler zu erhalten. Um so freudiger ist es zu begrüßen, daß ein einzelner Gelehrter aus eigenem Antrieb zunächst nach einer Richtung diese empfindliche Lücke ausgeglichen hat. Prof. Neeb hat in dem oben genannten Werke alle architektonischen und plastischen Überreste zusammengestellt, die sich zu Mainz in und an Privatgebäuden finden. Der Verfasser ist dabei in der Weise vorgegangen, daß er die Straßen alphabetisch und in diesen die betreffenden Häuser nach Nummern vorführt. Es ist wohl bei diesem Verfahren seinem kunstgeübten Blicke nichts Wesentliches entgangen; ja, manches wurde geradezu erst durch Prof. Neeb der kunstgeschichtlichen Betrachtung erschlossen. Seine Aufgabe beschränkte er nicht darauf, das Augenfällige zu beschreiben, sondern er gab auch ausführliche geschichtliche Nachweise, in die er die Ergebnisse eigener archivalischer Forschung verflocht. Außerdem stattete Prof. Neeb seine Arbeit mit 5 Textillustrationen und 21 Tafeln aus; es darf bemerkt werden, daß diese Abbildungen ausnahmslos auf Aufnahmen zurückgehen, die Prof. Neeb selbst machte. Die an sich große Übersichtlichkeit des Werkes erhöht ein sorgfältiges Sachregister; es finden sich z. B. in letzterem die Stichworte: Decken, Erker, Fachwerkbauten, und es werden, was für unsere Zeitschrift in Betracht kommen dürfte, unter Plastik die Madonnen und Heiligenfiguren einzeln aufgezählt. Kunstwerke dieser Richtung besitzt Mainz mehr, als wohl in weiteren Kreisen bekannt ist. Als jüngst ein namhafter Kunsthistoriker unter der Führung von Prof. Neeb die Mainzer Barockmadonnen kennen lernte, konnte er seinem Staunen über diesen ungeahnten Reichtum nicht genug Ausdruck geben. Darum wird das Werk, das an die Zeit und die Arbeitskraft des Verfassers so große Anforderungen stellte, wertvolle Aufschlüsse und Anregungen bieten, mag es sich nun um ikonographische Fragen oder um Deckenschmuck, um Fassadenbildung oder Straßenbilder handeln. Jedenfalls gebührt Prof. Neeb für seine gewissenhafte und kenntnisreiche Arbeit, die nur bei großer Begeisterung für den Gegenstand zu Wege kommen konnte, rückhaltslose Anerkennung.

Mainz. Heinrich Schrohe.

Abhandlungen.

Wiener Grubenschmelz des XIV. Jahrhunderts.

(Mit 6 Abbildungen.)



iele von denen, die mit der Herkunftsbestimmung kunstgewerblicher Denkmäler sich befassen, werden schon die Schwierigkeiten empfunden haben, die häufig und hartnäckig dieser Aufgabe sich entgegenstellen, sobald man es mit frühgotischen Arbeiten aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrh. zu tun hat. Es ist damals die Herrschaft des französischen Stils im Kunstgewerbe, insbesondere in den figürlichen Darstellungen, eine so intensive und weitreichende gewesen, daß man oft genug darauf verzichten muß, allein aus stilistischen Merkmalen irgendwelche sicheren Anhaltspunkte zur engeren Ortsbestimmung zu gewinnen. Daß für ein so hochstehendes Meisterwerk der frühgotischen Goldschmiedekunst, wie den sogen. Osnabrücker Kaiserpokal, um nur ein Beispiel aus vielen herauszugreifen, bisher nicht einmal eine Vermutung über seine Heimat gewagt worden ist,[1] obwohl doch dieses Stück in seinem Bilderschmuck und Schmelzwerk greifbare Kriterien genug zu bieten scheint, das ist ganz bezeichnend für die Dunkelheit, die noch über der Geschichte des Kunstgewerbes dieser Epoche lastet.

Diese Unsicherheit mag, als einen Beitrag zur Aufklärung, den nachfolgenden Versuch rechtfertigen, eine wenn auch kleine Gruppe frühgotischer Goldschmiedearbeiten nicht nur wegen ihrer engsten stilistischen Verwandtschaft untereinander, sondern auch auf Grund der ihnen gemeinsamen Technik des Grubenschmelzes zusammenzustellen und sie mit Hilfe einer urkundlichen Nachricht als die Erzeugnisse einer künstlerisch hervorragend leistungsfähigen Wiener Werkstatt festzulegen.

Es erscheint zunächst seltsam, die Heimat ungewöhnlich geschickt gearbeiteter Grubenschmelzwerke in einer Gegend zu suchen, die gerade für dieses Verfahren jeglicher Werkstattüberlieferung entbehrte.

Denn das steht wohl außer Zweifel: An der Herstellung des romanischen Kupferemails, wie es an der Maas und am Rhein, in Limoges und in Niedersachsen geschaffen worden ist, war die österreichische Goldschmiedekunst so gut wie gar nicht beteiligt. Daß die Klosterneuburger Chorherren vor dem Jahre 1181, also zur Zeit der höchsten Blüte der Schmelzkunst an der Maas und am Rhein, einen fremden Künstler aus dem fernen Verdun geholt haben, das braucht zwar gegen die Existenz eines gleichzeitigen Emailbetriebs in Wien noch gar nichts zu beweisen. Denn derselbe Meister Nicolaus von Verdun ist unmittelbar nach der Vollendung seines Klosterneuburger Hauptwerkes in Köln tätig gewesen, obwohl diese Stadt damals bereits seit zwei Künstlergenerationen der bedeutendste Sitz der Grubenschmelzarbeit in Deutschland war.

Entscheidend aber fällt zu Ungunsten einer österreichischen Schmelzindustrie in romanischer Zeit ins Gewicht, daß die Kirchenschätze des Landes nur solche Denkmäler dieser Kunst besitzen, die sich als auswärtige Erzeugnisse bekannter Gattungen erweisen lassen. Die landläufigen Arbeiten von Limoges finden sich unter anderem in den Kirchenschätzen von Prag, Klosterneuburg, St. Florian, St. Paul, Salzburg, Tepl, St. Wolfgang, Kremsmünster; vier Schmelzplatten einer Maaswerkstatt besitzt St. Stephan in Wien;[2] die Hildesheimer Werkstatt ist in österreichischen Kirchen vertreten durch das Scheibenkreuz auf emailliertem Fuß zu Kremsmünster,[3] durch einen Reliquienkasten im Stift Volau[4] und durch eine Platte im Linzer Museum. Von nachweislich österreichischer Arbeit oder auch nur von unbestimmbarer Herkunft ist nicht ein Stück vorhanden.

Das läßt nur den Schluß zu, daß man in Österreich die romanische Schmelzkunst nicht geübt hat. Und trotzdem erwuchs in Wien aus einem vollkommen traditionslosen Boden

---

[1] J. Lessing, »Gold und Silber«, S. 49.
Falke und Frauberger, »Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters«, S. 134.

[2] Abgeb. »Mitt. der Zentralkommission«, 1858. III. T. XII.

[3] Abgeb. ebenda, 1861 VI. T. II.

[4] Abgeb. ebenda, 1873 XVIII, S. 303, Fig. 5.

und zu einer Zeit, als die Grubenschmelztechnik in ihren alten Sitzen am Rhein und an der Maas bereits erloschen war, eine Reihe von Goldschmiedearbeiten, die zwar im Stil der Zeichnung und ihrem Maßstab den italienisch-französischen Tiefschnittschmelzen und den selteneren gotischen Grubenschmelzen dieser beiden Länder nahe stehen, in ihrer anachronistischen Technik aber unmittelbar an romanische Vorläufer sich anschließen.

Die Lösung dieses Rätsels liegt in dem urkundlich überlieferten Zusammenhang, der zwischen dem Klosterneuburger Emailaltar des Meisters Nicolaus von Verdun aus dem Jahr 1181 und dem Hauptstück unserer gotischen Gruppe besteht.

Dieses Hauptstück (Abb. 1) ist das durch mehrfache Veröffentlichungen bekannte Ciborium, das sich ebenfalls in Klosterneuburg bei Wien befindet.[5])

Es steht im Mittelpunkt der Gruppe schon deshalb, weil es die künstlerisch bedeutendste Leistung der ganzen Gattung ist. Sowohl der Reichtum an figürlichen Darstellungen — es sind 16 Bilder aus dem Leben Christi und außerdem noch 8 Figuren von Propheten auf den in die achtseitige Kuppa und den Deckel eingelassenen Schmelzplättchen angebracht — wie der klare, schlanke Aufbau, die vornehme Farbigkeit und die ganz tadellose Erhaltung stellen das Ciborium in die erste Reihe unter den Goldschmiedarbeiten des XIV. Jahrh. Es ist ferner das einzige Stück, über dessen Wiener Herkunft und Entstehungszeit uns eine deutliche Nachricht in der „kleinen Chronik von Klosterneuburg" [6]) überliefert ist, und das eben deshalb die Grundlage unserer Beweisführung bildet.

Die Chronik berichtet zum Jahr 1322 über den Brand der Stiftskirche, bei welchem der Verduner Emailaltar beschädigt und nur mit knapper Not errettet wurde. Die auf die Wiederherstellung des Altars und auf das Ciborium bezügliche Stelle hat den folgenden Wortlaut:

„Propst Stephan von Sierndorf [7]) schuef, das man die schön Taffel (des Meisters Nicolaus v. Verdun) gehn Wien füert undter die Goldtschmit, die verneuerten sie wider mit Goldt und machten das schöne Zibarn darauff und unser Frauen Bildt mitten darein in der Eeren."

Es ist nun die Frage, ob mit dem „schönen Zibarn" in der Tat das noch heute im Stift Klosterneuburg bewahrte Grubenschmelzciborium gemeint sein muß und nicht nur gemeint sein kann. Daß es der ersten Hälfte des XIV. Jahrh. entstammt, ergibt sich ja ohne weiteres aus der Form, den frühgotischen Blattbildungen auf dem Fuß und am Schaft, und aus dem Stil der Bilder; das würde aber nicht mehr als die hohe Wahrscheinlichkeit der Identität erweisen.

Außer von Kondakow und Friedrich Schneider, die das Klosterneuburger Ciborium für italienische Arbeit erklärt haben, ist die Wiener Herkunft kaum bestritten worden. Aber einer glatten und entschiedenen Bejahung der Frage sind bisher die Worte der Chronik „Unser Frauen Bildt mitten darein in der Eeren" hinderlich gewesen. Denn die Wortstellung des Chronisten hat sowohl Drexler wie Camillo List verführt, diesen Zusatz auf das Ciborium zu beziehen, das aber eine Darstellung der Maria in der Ehren nirgends aufweist.[8])

Drexler [9]) meint, das Ciborium der Chronik wäre entweder ein Altarüberbau gewesen, von dem heute nichts mehr erhalten ist, oder es müßte ein Marienbild über dem Zinnenkranz im Deckelknauf des Grubenschmelzciboriums angebracht gewesen sein. Camillo List dagegen hilft sich aus der Verlegenheit, indem er zwar den Zusammenhang zwischen der Chronik und dem Grubenschmelzciborium gelten läßt, das „Bildt unserer Frauen" aber auf eine silberne Patene mit der Krönung

---

[5]) Zuerst beschrieben und abgebildet in den »Mitteilungen der Zentralkommission«, VI. T. VII. u. Fig. 14, 15; ferner ebend. 1873, XVIII. Fig. 12, 13, 14. Danach im Katalog der Ausstellung kirchlicher Kunstgegenstände im österr. Museum 1887, S. 39. Abgebildet, ohne im Text erwähnt zu werden, bei Luthmer, »Email«, Fig. 21. — Die erste photomechan. Wiedergabe bei List-Drexler, »Goldschmiedearbeiten im Stift Klosterneuburg«, Wien 1897, Taf. 6.

[6]) Zeibig, im »Archiv für Kunde österreichischer Geschichtsquellen«, VII.

[7]) Stephan von Sierndorf verwaltete das Stift Klosterneuburg von 1317—1335.

[8]) C. List hat diese Auffassung sich geradezu unvermeidlich gemacht durch eine falsche Wiedergabe des Zitats der Chronik: „Die Goldschmidt machten das schöne Zibarn, darauff unser Frauenbildt mitten in der Eeren darin." Vgl. List-Drexler, »Goldschmiedearbeiten in Klosterneuburg«, S. 5.

[9]) Drexler-Strommer, »Der Verduner Altar«, Wien, 1903, S. 3.

Mariä deutet, die als inschriftlich beglaubigte Stiftung des Propstes Stephan von Sierndorf sich noch im Stiftsschatz befindet.[10]) Von dieser Patene, auf die ich später zurückkomme, ist aber in der Chronik mit keinem Wort die Rede.

Die Aufklärung ist sehr einfach. Man muß sich nur daran erinnern, daß die Tafel des Meisters Nicolaus, die vor dem Brande den Ambo am Lettner geziert hatte, bei der bis zum Jahre 1329 währenden Wiederherstellung zu einem Altaraufsatz in Form eines Triptychons umgebaut und erweitert worden war.[11]) Da bei dieser Neuaufstellung auf dem Kreuzaltar auch die Außenseiten sichtbar wurden, erhielten sie einen Schmuck durch Temperagemälde, deren Mittelstück die Krönung Mariä darstellt. Das ist „Unser Frauen Bildt mitten darein in der Eeren." Man braucht dem Wortlaut der Chronik nicht den geringsten Zwang anzutun, wenn man den Zusatz über das Marienbild auf diese Bemalung der Tafel und nicht auf das Ciborium bezieht.



Abbildung 1.

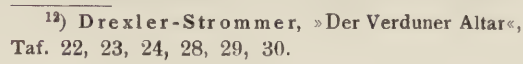
Damit fällt also jedes Hindernis, die durch die Chronik gegebene Datierung auf die Jahre zwischen 1322 und 1329 für das vorhandene Grubenschmelzciborium gelten zu lassen.

Die Beweise, welche die Wahrscheinlichkeit der Identität zur Sicherheit erheben und die zugleich feststellen, daß derselbe Wiener Goldschmied, der die Ergänzung des Verduner Altars ausführte, auch der Verfertiger des Ciboriums war, müssen wir den besonderen Eigenschaften des Ciboriums selbst entnehmen.

Einen sicheren Ausgangspunkt geben uns die Arbeiten dieses Goldschmieds am Verduner Altar. Schon dessen erste Herausgeber, Jos. Arneth und G. Heider, haben richtig erkannt, daß 6 von den 51 großen Schmelzplatten eine Zutat des Ergänzers aus den Jahren 1322 bis 1329 sind. Sie bilden die zwei an die mittlere Bilderreihe des Altars unmittelbar anschließenden Vertikalreihen und enthalten den Tod Abels, den Judaskuß, den Tod Abners einerseits, den Sündenfall, die Kreuzabnahme Christi und die Abnahme des Königs von Jericho vom Galgen andererseits.[12]) Drexler hat das neuerdings zwar wieder bestritten oder doch angezweifelt, aber gerade seine vortrefflichen Lichtdrucktafeln bringen den großen Unterschied zwischen den romanischen und den gotischen Bildern ganz unverkennbar zutage. Der Wiener Meister von 1329 hat sich sicht-

[10]) List-Drexler, o. c. Taf. VII.

[11]) Das berichten auch die damals zugefügten Schlußzeilen der Stifterinschrift des Altares: „Christo milleno ter centeno vigenono prepositus Stephanus de Syrendorf generatus hoc opus auratum tulit huc tabulis renovatum ab crucis altari de structura tabulari, que prius annexa fuit ambonique reflexa."



[12]) Drexler-Strommer, »Der Verduner Altar«, Taf. 22, 23, 24, 28, 29, 30.

lich die größte Mühe gegeben, dem Stil des Nicolaus von Verdun sich anzupassen: So hat er die für sein Vorbild so kennzeichnende scharfe Muskulaturzeichnung peinlich nachgeahmt, freilich schwächlich und unsicher,[13]) und auch den energischen Ausdruck der Nicolausfiguren hat er mehrfach herauszubringen versucht. Während er aber in den Schmelzfarben dem Original sehr nahe kam, konnte er als Zeichner aus seiner gotischen Haut nicht heraus; überall, namentlich in der Faltenbildung, dem stark gewellten Schwung der Locken, dem Blattwerk der Bäume [14]) kommt der Gotiker zum Vorschein.

Die Ergänzung des Altars war nicht auf die sechs großen Bildplatten beschränkt. Sie erforderte — durch die Dreiteilung des Mittelstücks — noch die Zutat von zwölf Zwickelplatten mit den Brustbildern von Engeln, Tugenden und Propheten, ebensoviel Schmelztäfelchen mit je zwei Säulen auf marmoriertem Emailgrund, und sechzehn Stück Emailstreifen mit geometrischen Mustern für die Umrahmung der Kleeblattbogen.[15])

Das alles zusammen ist eine ganz beträchtliche Arbeitsleistung des Wiener Goldschmieds,[16]) und man muß angesichts des Resultats zugeben, er hat eine Schule in der romanischen Technik des Grubenschmelzes durchgemacht, wie wohl kein anderer seiner Zeitgenossen.

Darin liegt die Erklärung für das unvermittelte Auftauchen des sonst abgestorbenen Grubenschmelzverfahrens in Wien.

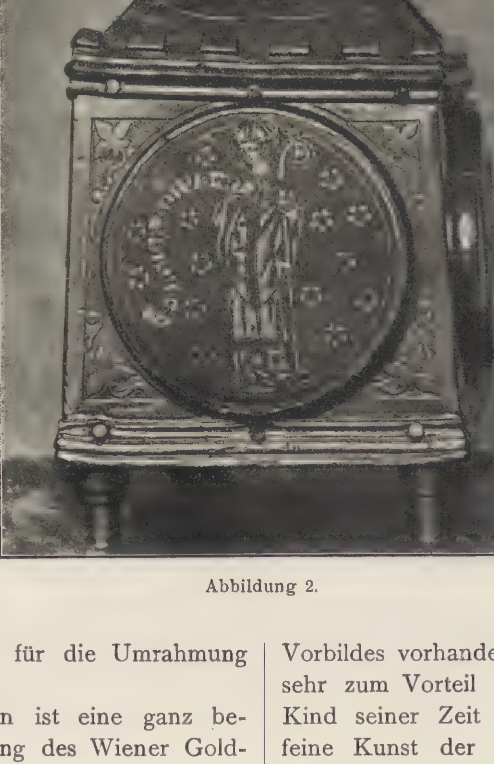


Abbildung 2.

Denn daß unser Künstler den Lehrgang bei dem größten Goldschmied des XII. Jahrh. weiterhin nicht ungenützt gelassen hat, das zeigen eben das Klosterneuburger Ciborium und die damit verwandten Stücke. Auf diesen finden wir in selbständiger Verwendung wieder, was er am Verduner Altar als Nachahmer geübt hat: den opaken, auf blau und rot beschränkten Grubenschmelz, bei dem die Figuren vergoldet auf blauem Schmelzgrund ausgespart und die sorgfältig gravierte Innenzeichnung nebst den Falten wieder rot oder blau ausgeschmolzen ist.

Im Stil der Zeichnung sind keine Spuren des romanischen Vorbildes vorhanden. Hier tritt der Künstler, sehr zum Vorteil seiner Arbeiten, ganz als Kind seiner Zeit auf, beeinflußt durch die feine Kunst der silbernen Tiefschnittemails französischer Herkunft, die damals auch in Deutschland Nachahmer zu finden anfing.

Nur an einer Stelle ist auch in der Zeichnung ein sehr beachtenswerter Zusammenhang festzustellen: Der Judaskuß ist sowohl am

[13]) Das ist besonders deutlich zu sehen Drexler-Strommer, Taf. 28.

[14]) Drexler-Strommer, Taf. 22, 28.

[15]) Die gotischen Zutaten sind zu sehen auf den Tafeln (Drexler-Strommer) 19—21, 22—24, 28—30, 31—33. Die Säulen sind an den unklar kopierten Kapitellen und den kugelförmigen Basen sehr leicht zu erkennen, die geometrischen Ornamente etwas schwerer an der weniger reinen Zeichnung.

[16]) Er hat sich dazu freilich Zeit gelassen, denn der Altar blieb so lange in Wien, daß die Klosterneuburger Weinbauern dem Propst Stephan vorwarfen, er habe die Tafel bei den Juden versetzt.

Verduner Altar (Drexler-Strommer, T. 23), wie am Ciborium dargestellt, und die beiden figurenreichen Kompositionen haben in der Gruppierung und der Haltung einzelner Figuren soviel Gemeinsames, daß auch dadurch der Schluß auf einen und denselben Künstler sich aufdrängt.

Somit darf durch das Zusammentreffen der urkundlichen Überlieferung mit den Analogien der Technik und der Zeichnung als erwiesen gelten, daß das Klosterneuburger Ciborium von dem Goldschmied, der den Verduner Altar wieder herstellte, in Wien vor 1329 geschaffen ist.

Es bleibt nun noch übrig, diejenigen Arbeiten aufzusuchen und anzureihen, die durch dieselben Kennzeichen der Schmelztechnik bei gleichem Stil in der Zeichnung der Figuren und des Ornaments als Erzeugnisse derselben Werkstatt anzusprechen sind.

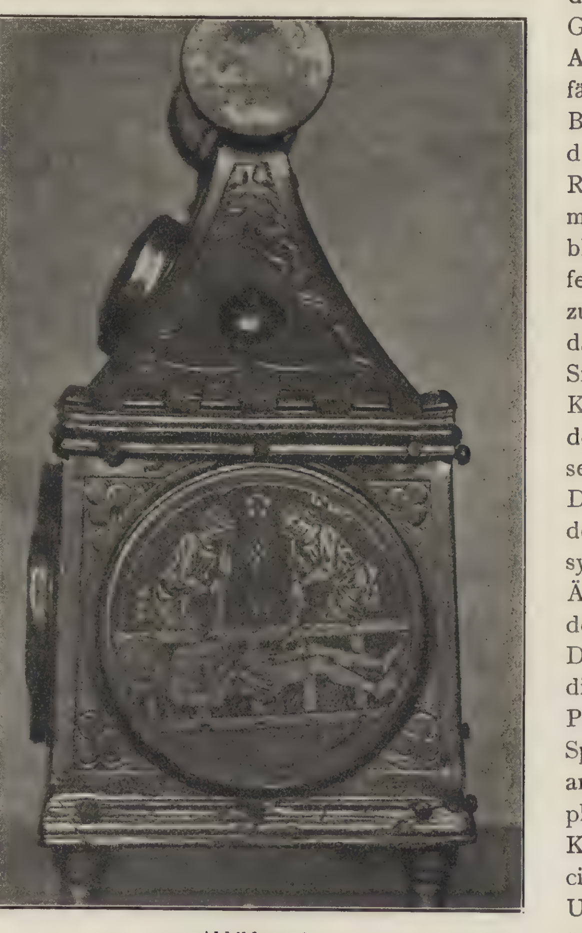


Abbildung 3.

An erster Stelle ist wieder ein Ciborium aus vergoldetem Kupfer (35 cm hoch) zu nennen, das aus München in die Sammlung des Freiherrn Albert v. Oppenheim zu Köln und dann in den Besitz von Pierpont Morgan übergegangen ist.[17]) (Abgebildet in dieser Zeitschrift, Bd. XVII, Sp. 271/272.) Der sechsseitige Aufbau ist viel einfacher gehalten, als bei dem für den Propst Stephan von Sierndorf angefertigten Exemplar; die wundervolle Sicherheit der bis ins kleinste sorgsam ausgestochenen Zeichnung dagegen steht nahezu auf derselben Höhe. Im Schmelzverfahren besteht kein Unterschied; die Innenzeichnung der auf blauen Grund gestellten Figuren ist durchgängig rot ausgefüllt, und derselbe rote Schmelz findet für die Nimben und sonstige Einzelheiten Verwendung. Nur auf dem Deckel sind die Nimben türkisblau. Jede Seite der Kuppa trägt ein Bild aus der Passion: Christus vor Pilatus, die Geißelung, die Kreuztragung, die Kreuzigung, die Grablegung und die Auferstehung. Auffällig ist bei mehreren Bildern die Vorliebe des Künstlers, vom Rande her Zweige mit einigen Rosenblättern in das Bildfeld hereinwachsen zu lassen, ein Motiv, das auf der silbernen Sierndorfpatene in Klosterneuburg wiederkehrt.[18]) Von den sechs Feldern des Deckels sind vier mit den Evangelistensymbolen, zwei mit Ästen gefüllt. Auf dem Fuß sind in sechs Dreiecke eingeordnet die Kniebilder von Propheten mit leeren Spruchbändern, ganz analog den Prophetenfiguren an der Kuppa des Sierndorfciboriums. Auf der Unterseite des Fußes trägt das Ciborium der Sammlung Morgan als Zeichen des ersten Besitzers eingraviert ein Wappen mit der Zahl 37. Es ist ein Bindenschild, dessen obere Hälfte durch einen senkrechten Balken geteilt ist. Das ist, wie der Heraldiker Professor Hildebrand in Berlin festzustellen die Güte hatte, nach Ausweis alter Siegel das Wappen des Chor-

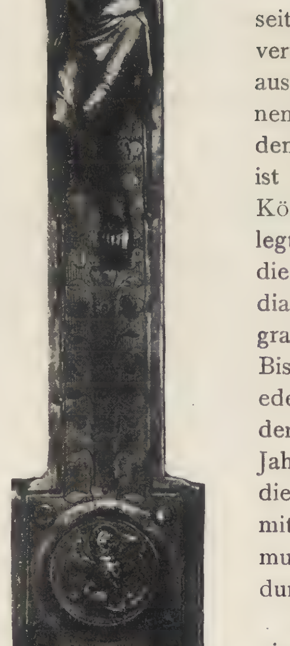
[17]) E. Molinier, »Collection du Baron Alb. Oppenheim«, 1904, planche 73.

[18]) Abgebildet C. List-Drexler, o. c. T. 7. Das Mittelbild mit der Figur des Propstes Stephan, ferner in den »Mitt. der Zentralkommission« 1861, VI, S. 271, Figur 10; bei Heider-Camesina, »Der Altaraufsatz zu Klosterneuburg«, Titelblatt; bei Camesina, »Die ältesten Glasgemälde in Klosterneuburg und Heiligenkreuz«, S. 20, Fig. 18.

herrenstifts Klosterneuburg. Die beigefügte Ziffer 37 ist keine Datierung auf das Jahr 1337, sondern sie ist nur eine Nummer des Stiftsinventars.

Ein drittes Ciborium unserer Werkstatt im Kunstgewerbemuseum zu Köln (erworben aus dem Nachlaß v. Sallet) ist nicht im Urzustand erhalten, sondern schon im XV. Jahrh. neu montiert worden. Die runde Kuppa bekleiden fünf querrechteckige, gebogene Emailplatten mit der Verkündigung, der Geburt Christi, der Anbetung der Könige, der Darbringung Christi im Tempel und der Kreuzigung. Die Falten sind hier wie der Grund blau; rot nur die Umrahmung der Bilder, einige Nimben und die im blauen Grund ausgesparten Rosen. Die künstlerischen Vorzüge der Komposition und Zeichnung sind dieselben wie bei den vorgenannten Arbeiten; aber da die Vergoldung durch den Gebrauch vollständig abgerieben ist, entziehen sich diese Platten der photographischen Wiedergabe. Fuß, Schaft und Deckel des Ciboriums stammen aus dem Anfang des XV. Jahrh.

Es folgt nun ein Reliquienkästchen, das sich früher in Süddeutschland in den Sammlungen Pickert-Nürnberg und Seyffer-Stuttgart befand und 1901 aus der Versteigerung Habich-Kassel in den Besitz des Kestner-Museums zu Hannover überging (Abb. 2 und 3). Der rechteckige Holzkasten, dessen steiles Dach mit dem wagrechten Wulstgriff auf dem First die Erinnerung an die frühmittelalterliche Form des Bursenreliquiars wachruft, ist mit vergoldeten Kupferplatten bekleidet. Darin ist vorne und auf jeder Schmalseite je eine runde Grubenschmelzplatte eingelassen mit der Kreuzigung, dem Martyrium des heiligen Laurentius und dem Bischof S. Pancratius. Obwohl hier die Zeichnung nicht ganz die Feinheit der vorher erwähnten Stücke erreicht, wird doch jeder Zweifel an der Zugehörigkeit zur Wiener Gruppe durch die absolute Gleichartigkeit der Technik beseitigt. Das hier sehr reichlich verwendete Motiv der im Grund ausgesparten und rot beschmolzenen Rosen an wellig aufwachsenden Zweigen oder als Streublumen ist bereits durch das Ciborium im Kölner Kunstgewerbemuseum belegt. Deutlich spricht auch für die österreichische Provenienz die dialektische Schreibweise „Bangracius“ auf dem Spruchband des Bischofs. Zwei kleine, für Halbedelsteine bestimmte Ovalfelder der Vorderseite haben im XVI. Jahrh. eine neue Füllung erhalten; die ganze Verzierung der Flächen mit Blattwerk auf einem in Flechtmuster gravierten Grunde ist aber durchaus ursprünglich und intakt.


Abbildung 4.

Ein als Almosenbüchse eingerichtetes Kästchen ganz gleicher Form, das den am Reliquiar in Hannover fehlenden Bügelgriff noch erhalten hat, besitzt der Louvre aus der Sammlung Sauvageot.[19]) Das gravierte Ornament gleicht demjenigen des nachstehend besprochenen Reliquienkästchens in München.

[19]) Abgeb. Musée impérial du Louvre, Collection Sauvageot, II planche 74

Die ursprüngliche Emailscheibe ist verloren und später durch eine Eisenplatte ersetzt worden.

Augenfällig verwandt damit ist ein kleineres Reliquiar des Bayerischen Nationalmuseums in München, dessen drei Schmelzscheiben mit dem Erzengel Michael, der Kreuzigung und der Krönung Mariä auf der Vorderseite vereinigt sind. Leider macht auch hier der Verlust der blanken Vergoldung die reizenden Figuren zur Reproduktion ungeeignet. Den Grund bedeckt ein eigentümlich mageres Rankenwerk, dessen Zweiglein in ziemlich dürftige Dreiblattendungen auslaufen. Es stellt der ornamentalen Kunst unseres Meisters, die sich in dem prächtigen frühgotischen Laubwerk auf der Rückseite des Reliquiars in Hannover so schön entfaltet, kein sehr günstiges Zeugnis aus. Aber dieses unscheinbare Ornament ist wiederum von Bedeutung für den Nachweis, daß dieselbe Hand den Verduner Altar ergänzt hat. Denn auf mehreren der gotischen Ergänzungstafeln [20]) des Altars dient dasselbe spitzige Gras- und Blattwerk zur Belebung des Bodens, auf dem die Figuren stehen. Und außerdem kehrt es als umlaufende Wellenranke auf der bereits erwähnten silbernen Sierndorfpatene wieder, die wir danach ebenfalls diesem Betrieb zuweisen dürfen.



Abbildung 5.

An das Reliquiar des Kestnermuseums reiht sich ein Vortragkreuz der Sammlung Schnütgen in Köln (hoch 45 *cm*, Abb. 4). Die Flächen aus vergoldetem Kupferblech sind beiderseitig mit frühgotischem Blattwerk verziert, das hier wie dort von dem im Flechtmuster gravierten Grund sich abhebt. Auf den Kreuzenden sind vorn die Evangelistensymbole aufgelegt — in Relief getrieben wie auf dem Fuß des Sierndorfciboriums, hinten Engelfiguren flach graviert. Das Schmelzwerk spielt an diesem Stück eine bescheidene Rolle: Nur der Titulus crucis und der Nimbus Christi sind emailliert. Immerhin genügen auch diese Teile, die Zugehörigkeit zur Wiener Gruppe zu bekräftigen, denn im blauen Grund sind die rot beschmolzenen Rosen nicht vergessen, und ferner ist in das vergoldete Nimbuskreuz das charakteristische dünne Rankenwerk mit den Dreiblattendungen — wie am Münchener Reliquienkästchen und der Klosterneuburger Patene — eingestochen.

Alle Kennzeichen der Wiener Werkstatt vereinigt in bester Form ein Kreuz in Frauenchiemsee, das in den „Kunstdenkmalen des Königreichs Bayern" [21]) vortrefflich abgebildet ist. (Abb. 5.) Die runden Schmelzplatten auf den Kreuzenden enthalten die Halbfiguren Mariä und Johannis, den Pelikan und den Auferstehungslöwen einerseits, die Evangelistensymbole und das Agnus Dei andererseits. Die mageren gravierten Ranken mit den Dreiblattendungen umrahmen diese Schmelzbilder und füllen die übrigen Flächen. Die Kreuztitel sind im XVI. Jahrh. ergänzt worden. — Den reichlichsten Gebrauch von seiner Schmelzkunst machte der Meister an dem letzten Stück der Gruppe, einem ungemein wirkungsvollen Vortragkreuz, das erst 1905 in Wien und München im Kunsthandel auf-



[20]) Drexler-Strommer, Taf. 22, 23, 28, 30.

[21]) Im II. Tafelband, Taf 233.

tauchte und vom Kunstgewerbemuseum zu Köln angekauft wurde (hoch 36 *cm*). Beide Schauseiten des Kreuzes sind ganz mit rot umrandeten Grubenschmelzplatten bekleidet, während die Dickseiten ein einfaches silbernes Stanzblech deckt. Der Kruzifixus ist nicht mehr vorhanden, und die kleinen quadratischen Emailplättchen auf der Kreuzvierung sind moderne Ergänzung. Zur Musterung des blauen Grundes der ornamentalen Flächen dienen wieder die vergoldeten Rosenzweige, deren Blüten wechselnd mit weißem und rotem Schmelz gefüllt sind. Vier Rundfelder in den Endungen der Vorderseite, mit Maria und Johannes, dem Pelikan als Symbol des Gekreuzigten und dem Löwen, der seine totgeborenen Jungen durch Anhauchen zum Leben erweckt, als Symbol der Auferstehung, entsprechen in der Technik genau den figürlichen Darstellungen aller hier aufgeführten Arbeiten dieser Werkstatt. Das dem Physiologus entnommene Bild des Auferstehungslöwen ist nicht so häufig, daß nicht die analoge Verwendung derselben Darstellung unter dem Fuß des Sierndorfciboriums und auf dem Kreuz von Frauenchiemsee hervorzuheben wäre.

Auf der Rückseite (Abb. 6) sind die Ausbauchungen des Kreuzes vor den Lilienendigungen zum Einschieben von vier Vierpaßfeldern ausgenützt, welche die Evangelistensymbole enthalten. Diese sind nicht emailliert, sondern mit blanker Vergoldung in flachem Relief geschnitten, ganz in der eigentümlichen Art der Reliefbildung, wie sie für die transluziden Tiefschnittschmelze dieser Zeit technisch geboten war.

Zu Füßen des Kruzifixus trägt der Kreuzesstamm emailliert ein Wappenschild mit stehendem schwarzen Steinbock in goldenem Feld, das nach Konrad Grünenbergs Wappenbuch von 1483 (Fol. CVII) auf die österreichische Familie der Trautmannsdorf gedeutet werden kann.

Diese als Wiener Arbeit aus dem zweiten Viertel des XIV. Jahrh. bestimmten Goldschmiedwerke sind nicht nur als die einzigen Zeugen einer Grubenschmelzkunst in Österreich der Beachtung wert, sondern sie geben auch ein in der Geschichte des alten Kunstgewerbes sehr seltenes Beispiel der Entstehung eines neuen Kunstzweiges durch das Studium eines alten Kunstdenkmals. Die Wiederbelebung einer ausgestorbenen oder doch schon beiseite geschobenen Technik durch die Ergänzung und Nachahmung eines Werkes einer vergangenen Stilperiode ist im Kunstgewerbe des Mittelalters eine ganz vereinzelte Erscheinung, die wir sonst nur in der Zeit des retrospektiven Kunstgewerbes im XIX. Jahrh. zu suchen gewohnt sind.

Abbildung 6.

Köln. Otto von Falke.

Die neue St. Bonifatiusbüste als bischöfliches Jubiläumsgeschenk.

(Mit Abbildung.)





ine sinnigere Weihegabe hätte dem Herrn Kardinal Kopp zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bischofsjubiläums der preußische Episkopat wohl nicht verehren können, als die hier abgebildete Reliquienbüste des hl. Bonifatius, die von dem Bildhauer Joseph Schneider in Düsseldorf modelliert, ebendort von dem Gold- und Silberschmied C. A. Beumers ausgeführt ist. Dieselbe ist 75 *cm* hoch, ganz in Silber getrieben und ruht, mit Stab und Buch versehen, auf einem mit niellierter Inschrift geschmückten, profilierten Eichenholzsockel.

Um diese beiden Attribute, die gerade beim hl. Bonifatius und für den zeitweiligen bischöflichen Hüter seines Grabes (in Fulda) von besonderer Bedeutung sind, anzubringen, bedurfte es eines bis auf die Hüften herunterreichenden Brustbildes, wie es freilich schon in der frühgotischen Periode begegnet, aber mit gefaltenen Händen, weil damals diese Hermen nur die Aufgabe hatten, statuarisch den Altar zu schmücken. In der spätgotischen Zeit tauchen an ihnen auch die mit Beigaben versehenen Hände auf.

Als das hervorragendste Exemplar dieser Art darf die überaus reiche spätgotische Silberbüste (162 *cm* hoch) des hl. Bischofs Lambertus im Dom von Lüttich bezeichnet werden, die ebenfalls mit der Rechten den Stab hält, in der Linken das aufgeschlagene Buch.

Dieser an Größe und Glanz unübertroffenen Herme gegenüber, die auch durch ihre Haltung als ein Repräsentationsreliquiar erscheint, ist die St. Bonifatiusbüste mit Recht sehr einfach gehalten, auch durch ihre etwas bewegte, daher minder hieratische Form vor allem den erbaulichen Eindruck bezweckend. Daher ist ihr realistisch ernster, scharf ausgeprägter aszetischer Kopf von der Last des vieljährigen apostolischen Wirkens etwas gebeugt, und der lange, strähnige, wohlstilisierte Bart läßt den Missionar der rohen Völker erkennen. Ebenso spricht sich in den sehnigen Händen Abtötung und Energie aus.

Was ich sonst über sie, namentlich über ihre meisterliche Technik, zu sagen habe, entnehme ich (da ich leider das Original nicht sah) der Photographie, wie den bezüglichen Notizen der „Kölnischen Volkszeitung" vom 11. Januar 1907 (Nr. 32). — Die Büste ist in Silber von der Hand getrieben auf Grund des vom Bildhauer besorgten Modells, dem der Metallkünstler offenbar sich enge angeschlossen hat, ohne die Stilgesetze zu verkennen, die das Silber ihm vorschrieb; denn gerade die Karnationspartien machen nicht den Eindruck sklavischer Nachahmung, ebensowenig die Haare und die Gewandzipfel mit ihrem flotten, leichten Gefält. — Die dekorativen Elemente, die an manchen mittelalterlichen Hermen von Email- und Steinschmuck strotzen, sind hier mit Recht einfacher gehalten und natürlich auch hinsichtlich der Erfindung das Werk des Goldschmiedes. Die Borten (Cirkulus und Titulus) und die Rosetten der Mitra, die auf Schmelzgrund Rankenwerk mit Steinschmuck zeigen, wie die schlichten Randverzierungen ihrer Schrägen, liegen ganz im Rahmen der Goldschmiedetechnik, ebenso die das Buch ringsum einfassenden durchbrochenen Streifen mit ihren Eckstücken auf Emailfond. Da dieses Marterbuch mit dem Dolchhieb noch in der Bibliothek zu Fulda aufbewahrt wird, so wäre ein gewisser formaler Anschluß an das nicht nur überaus ehrwürdige, sondern auch ungemein charakteristische Kleinod wünschenswert gewesen. Der Dolchgriff, der aus dem Buch hervorragt, ist aus Elfenbein gebildet mit nielliertem Schuh. — Ähnlich ist der Bischofsstab behandelt, der sich in der Einfachheit der Krümmung an das mit dem hl. Bonifatius in Verbindung gebrachte Pedum anlehnt; er besteht unten aus Palmholz, oben aus Elfenbein, und die silbernen Verbindungsglieder mit der Krabbenendigung sind vergoldet.

Ziemlich knapp ist das Gefält der Albe und ebenso einfach ist die Behandlung des ganz schmucklos belassenen Chormantels. Dieser wird zusammengehalten durch eine über Eck gestellte quadratische Agraffe mit großem, flachem Bergkristall. Durch ihn scheint die in der Brust geborgene Reliquie des Heiligen hindurch.

Der Wechsel von Silber (Karnation, Gewänder, Mitra) und Gold (Haare, Bart, Ornamente) verschafft dem Ganzen ohne Zweifel eine vortreffliche Wirkung, deren Harmonie noch erhöht wird durch die Silbertönung und durch die den vergoldeten Teilen infolge Wegschleifens wiedererstandenen Silberlichter, wie durch die matten Emailtöne, die dem Künstler bekanntlich geläufig geworden sind durch seine vielfachen Restaurationsarbeiten; was alles in die etwas modernisierende Stimmung wohl hineinpaßt.

Schnütgen.

Eine wiedergefundene Sticktechnik.

Mit 3 Abbildungen.



Abbildung 1.



Das Institut der „Englischen Fräulein" zu St. Pölten in Niederösterreich, das in diesem Jahre bereits das zweihundertjährige Bestehen feierte, ist offenbar schon von seinen Anfängen an ein Sitz kunstvoller Frauenarbeit gewesen. Unter den Zeugnissen alten Kunstfleißes, auf die mich die feinsinnige Wiener Kunstkennerin Fräulein Sophie Görres zuerst aufmerksam machte, und die mir mit liebenswürdigster Bereitwilligkeit gezeigt wurden, fiel mir besonders auch eine Anzahl größtenteils nur angefangener und halbfertiger Stickereiteile auf, von denen ich einige hier nebenbei in Abbildungen wiedergebe. — Das schließliche Ergebnis dieser Arbeiten, wie man es in der Blume rechts unten in der Abbildung 1 auf Seite 341/432 erkennt, war mir schon lange bekannt; die Sammlung des Österreichischen Museums besitzt einiges dieser Art, insbesondere waren solche Arbeiten aber auf der im Jahre 1904 in Wien veranstalteten Maria-Theresia-Paramenten-Ausstellung sehr zahlreich vorhanden. Man vergleiche hierüber meinen Aufsatz in der »Zeitschrift des Österreichischen Museums« „Kunst und Kunsthandwerk" 1904 Seite 328 ff, wonach hier die beiden Abbildungen 2 und 3 gebracht werden.*) In dem bekannten Werke von Saint-Aubin „L'art du brodeur" (Paris 1770) findet sich keine dieser Technik entsprechende Art beschrieben. Dagegen ist die Technik mit geknoteten Schnüren, die in zahlreichen Werken der erwähnten Ausstellung gleichfalls vertreten war, bei Saint-Aubin (auf Seite 29 und Tafel 5 Fig. 10) zu finden. Doch scheint im dritten Viertel des XVIII. Jhrh. — vielleicht auch schon früher — die nun hier zu besprechende Technik gerade in den österreichischen Ländern sehr beliebt gewesen zu sein. Im Lustschlosse Schönbrunn bei Wien sind die Wände eines ganzen Zimmers mit derart gestickten Blumen bedeckt. Eine Nachbildung des Raumes findet sich im Österreichischen Museum; doch ist die Schattierung der Seide da durch Bemalung gebildet. Bei den alten



Abbildung 2.

*) Für die freundliche Überlassung der bezüglichen Klischees sei dem verehrten Leiter der Zeitschrift, Herrn Regierungsrat Franz Ritter, auch an dieser Stelle verbindlichst gedankt. D. H.

Arbeiten sind aber mit Vorliebe durch Weberei schattierte oder „ombrierte" Seidenbänder verwendet, das heißt Bänder, bei denen eine Farbe (z. B. grün) ganz allmählich in einen anderen Ton oder eine andere Farbe (z. B. blau oder gelb) übergeht. Ausschnitte aus reicher gemusterten Stoffen, die sich an anderen erhaltenen Arbeiten finden, fehlen unter den hier behandelten Beispielen völlig; es erklärt sich dies wohl aus der Zeit der Entstehung. Besonders in der Louis XVI.-Zeit spielt das „Ombrieren" in der Textilkunst eine horvorragende Rolle, parallel etwa dem „Chinieren", und wird auch in der Bemalung des Porzellanes und anderer Stoffe gerne nachgeahmt. — Das Endergebnis der Arbeit konnte also kaum Verwunderung erregen, obgleich die Schönheit der Anlage und Ausführung einzelne Stücke weit über den Durchschnitt hinaushob; was aber überraschte, war, daß man die Arbeiten sozusagen entstehen sah, da man sie vom ersten bis zum letzten Stadium in zahlreichen Beispielen verfolgen konnte.

Ein Teil dieser Arbeiten ist nun in den Besitz des Österreichischen Museums übergegangen, und hiervon sind wieder einige Stücke anbei (auf Seite 341/342) abgebildet; doch läßt sich trotz der geringen Zahl dieser Beispiele der Vorgang wohl deutlich erkennen.

Das erste Stück zeigt das erste Stadium: die mit der Feder angefertigte Vorzeichnung auf zähem (geschöpftem) Papiere. Die Bemerkung „6 Duzet" gibt an, wie oft die Form in diesem Falle ausgeschnitten werden sollte.



Abbildung 3.

Das zweite Stück zeigt eine so ausgeschnittene Form, bei der die Konturen ausgespart sind. Die nächsten zwei Stücke bieten uns nun ein- und dieselbe Form von rückwärts und von vorne; man sieht, wie die sorgfältig ausgewählten Abschnitte farbiger Bänder von rückwärts her unter die Ränder der ausgeschnittenen Formen geklebt werden; die Wirkung ist dabei immer sofort von vorne zu beobachten. — Die nächste Darstellung führt uns dann ein Stück vor Augen, bei dem auch das seitlich vorstehende Papier, bis auf einen feinen Umriß, und die vorstehenden Seidenbandteile abgeschnitten sind. Vermutlich wurde das Ausschneiden, Aufkleben und Sticken nicht von derselben Hand besorgt.

Papierschablonen von genau derselben Zeichnung wurden übrigens mit Seide sehr verschiedener Farbenstellung bedeckt, so daß sich mit einfachen Mitteln reiche Abwechslung ergab. Manche Einzelfiguren wurden zur Sicherung rückwärts noch mit einer Papierschichte beklebt.

Auf der letzten Darstellung endlich sieht man die Papierränder bereits mit Seide überstickt und noch mit weiteren Formen (Schnürchen, Metall-Lamellen u. a.) benäht.

Die Nähseide wurde übrigens, wie man an erhaltenen Stücken deutlich erkennen kann, gleichfalls aus den besprochenen Bändern durch Ausziehen des farbigen Schusses gewonnen. Man hatte so die Möglichkeit, genau die Farben für die Stickseide zu erhalten, die den zur Verwendung gelangenden Bändern entsprachen.

Fast rührend ist es zu sehen, mit welcher Liebe und Sorgfalt die Stickseide aufgewickelt wurde, wobei sich durch kunstvolles und zugleich sehr zweckmäßiges Abwechseln im Legen der Fäden auf den quadratischen Wickelpapieren einfache geometrische Musterungen ergaben.

Man sieht aus allem, daß es sich um Arbeiten handelte, die nicht gewerbsmäßig und gleichgültig möglichst rasch abgefertigt wurden, sondern um eine Beschäftigung, mit der man sich und anderen Freude bereiten und zugleich in bescheidenem Wirkungskreise in Ehrlichkeit und Liebe eine wirklich wohlgefällige Tat ausüben wollte.

Trotzdem glaube ich, daß diese Technik nicht nur eigenartige Reize hervorzurufen vermag, wie sie auf anderem Wege kaum erreicht werden können, sondern daß diese Wirkung auch ohne unverhältnismäßige Mühe erlangt wird; dies besonders, wenn eine vernünftige Arbeitsteilung stattfindet. Es mag sich darum auch lohnen, Versuche in dieser Art heute zu wiederholen. Gerade bei Stücken, die in die Ferne wirken sollen, ist diese Technik besonders empfehlenswert und darum in alter Zeit auch sehr gerne für kirchliche Arbeiten verwendet worden.

Wien. Moritz Dreger.

Bücherschau.

Studien aus Kunst und Geschichte. Friedrich Schneider zum siebzigsten Geburtstage gewidmet von seinen Freunden und Verehrern. Mit Friedrich Schneiders Porträt nach einer Radierung von Peter Halm, 18 Tafeln in Lichtdruck und 25 in Autotypien u. a. — Herder, Freiburg 1906. (Preis in Leinw. geb. 50 Mk.)

Dieser Prachtkodex, von dem nur 150 Exemplare in den Handel gelangen, paßt sich als Huldigung für den gefeierten Prälaten der Eigenart desselben in einer bewunderungswürdigen Weise nach allen Richtungen an, namentlich hinsichtlich der überaus vornehmen Ausstattung, die Schneider stets in besondere Pflege genommen hat, wie hinsichtlich der Auswahl der Beitragenden und ihrer Beiträge. Auf Einladung von Prof. Sauer, der mit jugendlicher Begeisterung und Hingebung den frischen Vorspann übernahm für den glanzvollen Festzug zu Ehren des Altmeisters, haben 51 Gelehrte 52 teils kürzere, teils längere, zum Teil illustrierte Abhandlungen geliefert über mancherlei kunstgeschichtliche, archäologische und lokalhistorische Themen, die zumeist durch Rücksichten auf die wissenschaftlichen Neigungen des Gefeierten, wie auf seinen Geburts- und Wohnort Mainz ausgewählt erscheinen. — Sie sind dem kirchlichen wie dem profanen Kunstgebiete der Architektur, Plastik, Malerei, dem Buchdruck entlehnt, dem Mittelalter wie der späteren Zeit, und auch an prinzipiellen Erörterungen wie an biographischen Leistungen fehlt es nicht. — Die Verfasser gehören den verschiedensten Lebenssphären an, für welche die Beziehungen der Verehrung gegen den weithin bekannten, vielfach konsultierten Domherrn den Vereinigungspunkt schufen, in Verbindung mit den vermöglichen Gönnern, welche die glänzende Ausstattung als ein Homagium betrachteten. — Universitätsprofessoren und Museumsdirektoren, Künstler und Literaten, ältere Herren und junger Nachwuchs haben zu diesem Riesenstrauss die Blumen geliefert, von denen jede als dieses Ensembles würdig bezeichnet werden darf, die Mehrzahl als kostbar im Sinne wertvoller Gedanken und neuer Ergebnisse. — Aus der Fülle dieser Blüten, deren Aufzählung hier leider unausführbar ist, möge nur eine herausgezogen werden, nicht nur weil sie dem Herausgeber zu danken ist: Das Sposalizio der hl. Katharina von Alexandrien, ein Beitrag zur Monographie der Heiligen und zur Geistesgeschichte des späteren Mittelalters von Joseph Sauer; eine feinsinnige Studie.

Zur „Einführung“ dient, im Anschluss an das vortreffliche Porträt, das Eulogium von Sauer, wie die von Hensler besorgte bibliographische Zusammenstellung der ausserordentlich zahlreichen Veröffentlichungen Schneiders, um ihn als Schriftsteller zu charakterisieren. — Daß sich um einen Priester bei so persönlicher Veranlassung ein solcher Kreis illustrer Kunstforscher gruppierte, ist ein erfreulicher Beweis für die Gemeinsamkeit der Ziele auf diesem jetzt so flüssigen Gebiete, wie für die Objektivität derjenigen, die sich ihm geweiht haben. — Ad multos annos!

Schnütgen.

Le Baron Bethune, Fondateur des Ecoles Saint-Luc. Etude Biographique par Jules Helbig. Préface par le comte Verspeyen. Société Saint-Augustin. Desclée, De Brouwer & Cie. Lille-Bruges 1906. Preis 20 (bezw. 25) Francs.

Diese lang vorbereitete, lang erwartete Biographie des am 18. Juni 1894 im Alter von 73 Jahren gestorbenen Erneuerers der christlichen Kunst in Belgien ist endlich erschienen. Sie zu schreiben war keiner mehr berufen, als sein vieljähriger Freund und Genosse Jules Helbig, dem unmittelbar nach ihrer Vollendung der Tod die Feder aus der Hand nahm (vergl. den laufenden Jahrg. dieser Zeitschrift Sp. 25). — Das große, mit 47 Tafeln, unter denen manche Farbendrucke, und mit überaus zahlreichen, zumeist das künstlerische Schaffen des Gefeierten wiedergebenden Textbildern prächtig ausgestattete monumentale Buch ist in jeder Hinsicht würdig des ausgezeichneten, verdienstvollen Mannes, der während der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts dem Aufblühen der christlichen Kunst im Nachbarlande mächtige Impulse verliehen und auf diesem Gebiete auch im Rheinlande mehrfachen Einfluß ausgeübt hat.

Wie die Freundeshand des bekannten Chefs vom „Bien public" diesen Lebenslauf einleitet durch eine warmherzige, pietätvolle Würdigung des von Glaube und Frömmigkeit durchdrungenen, von Güte und Selbstlosigkeit erfüllten ehrwürdigen Mannes, so schildert Helbig in der kurzen „Introduktion" die Familie, aus der er hervorgegangen ist, als den Schutzengel, der ihn durchs Leben geführt hat. — Sein Lebensbild entfaltet sich sodann auf 338 Seiten in 21 Kapiteln mit folgenden Überschriften: Familie, Eltern, Kindheit, Universität (Löwen), Studien, Verwaltungskarriere, Heirat, Anfang des Kunstlebens, Kampf, Kunstschaffen nach der Natur, Kunstprinzipien, Christliches Leben, Familienleben, Reisen (Beuron), Künstlerisches Schaffen, Mißverständnisse und Widersprüche, Gründung der Universität Lille, Jubelfest in Hal, Freunde in England, Frankreich, Holland, Deutschland, Letztes Lebensjahr, Bestattung.

Schon diese Überschriften deuten an, daß Bethune hier in der Vielseitigkeit seines Waltens und Wirkens geschildert wird. Nur so ist er bei der Einheitlichkeit seines Wesens, bei der Abgeschlossenheit seines Charakters ganz zu verstehen hinsichtlich seines umfassenden, eigenartigen Kunstschaffens, das ein halbes Jahrhundert gewährt hat. — Den Zeichenunterricht, den der Jüngling zunächst nach der Natur genoß und bald durch unausgesetztes Nachbilden der mittelalterlichen Meister auf dem kirchlichen Gebiete ergänzte, hat ihm allmählich die unglaubliche Leichtigkeit des Entwerfens und die enorme Mannigfaltigkeit verschafft, mit der er keinen Kunstzweig ausschloß zur Entfaltung einer ungewöhnlichen Fruchtbarkeit. So sehr er die Architektur, die kirchliche, aber auch die profane, besonders im Geiste der Gotik pflegte, auch auf die Plastik übte er einen großen Einfluß aus, die Wand-Tafel-Miniaturmalerei trieb er eigenhändig, der Glasmalerei errichtete er eine große, weithin wirksame Werkstatt, für die Goldschmiede, wie für die Paramentik machte er die Pläne. Zahlreich erwuchsen ihm die Lehrlinge und die Gehülfen, nachdem er (1858) seinen Sitz von Brügge nach Gent verlegt und die St. Lukasschule gegründet, der Genossenschaft der Schulbrüder übertragen hatte, die jetzt anfingen, nach seinen Grundsätzen zu lernen und zu lehren. Von der Erhabenheit des christlichen Kunstschaffens tief durchdrungen, wollte er dasselbe im Anschlusse an die mittelalterlichen Werke erneuern, aber auf eigene Füße stellen. Deswegen redete er nicht dem Nachahmen grundsätzlich das Wort. So enge er sich auf dem Gebiete der Architektur an die Meisterwerke des heimischen Backsteinbaues anlehnte, den unvergleichlichen Erzeugnissen der altflandrischen Skulptur, Malerei, Stickerei stellte er seine eigenen mehr idealistisch und beschaulich gehaltenen Gebilde entgegen, die Zeugnis ablegen von einer höheren, übernatürlichen Auffassung der christlichen Kunst, nicht nur der kirchlichen. Wie in den Kreisen der Künstler, suchte der ernste, aber liebenswürdige Kunstapostel Einfluß zu gewinnen bei der akademischen Jugend, dem Klerus, hervorragenden Laien durch die Einführung der St. Thomas- und Lukasgilde mit ihren jährlichen äußerst anregenden und erfolgreichen Kunstfahrten. — Mit den gleichgesinnten, zumeist aus der Romantik herausgewachsenen Führern im Auslande, namentlich mit Pugin, Wisemann, Sutton, Weale, Stuart-Knill, mit Montalembert, Dupanloup, mit Schaepman, mit Reichensperger, von Steinle und mit vielen anderen unterhielt er lebhafte Verbindung, und lernend wie lehrend, kopierend wie entwerfend, besuchte er öfters auch Deutschland, namentlich in Begleitung von Helbig, mit dem er besonders für die Ausstattung des Münsters und der Marienkirche in Aachen tätig war. — Weitverzweigt war sein Einfluß, und gerne lauschten die Scharen der Jünger und Freunde den Worten des mit Bescheidenheit, aber doch mit Nachdruck unterweisenden Altmeisters. — Schnell reiften die Früchte, und bis jetzt haben sie sich behauptet in der Lukasschule, wie in den zahlreichen, aus ihnen hervorgegangenen Ateliers und den mancherlei Vereinigungen von Gelehrten, Künstlern, Kunstfreunden, die in Belgien einen geschlossenen Kreis bilden. — Wenn auch die Wege, auf denen Bethune beflissen war, der christlichen Kunst zu neuer Blüte zu verhelfen, für Deutschland sich nicht in alleweg eigneten und auch jetzt noch nicht ganz empfehlen, so verdient doch auch hier das Bild und Vorbild des erleuchteten, begeisterten, hingebungsvollen Mannes vollste Beachtung, auch in dem Sinne, daß manche seiner Gedanken, Anregungen und Einrichtungen dankbare Fingerzeige zu bieten vermögen hinsichtlich der so dringlichen wie wichtigen Neubelebung des vielfach zerfahrenen christlichen Kunstschaffens. — Die 50 Seiten umfassende „Annexes" des Buches geben einen nach den Örtlichkeiten geordneten Überblick über die von dem Künstler entworfenen oder ausgeführten Werke. Schnütgen.

Kultur und Katholizismus. — Edward von Steinle, Eine Charakteristik seiner Persönlichkeit und Kunst von Dr. Joseph Popp. — Kirchheim in Mainz 1906. (Pr. kart. 1,50 Mk.)

Was für den Romantiker Steinle, dem die Aufmerksamkeit sich wieder in höherem Maße zuwendet, in dieser Zeitschrift mehrfach, wenigstens andeutungsweise, in Anspruch genommen wurde, daß seine Bedeutung nicht so sehr in der Monumentalmalerei,

als in seiner religiösen Genre- und namentlich in seinen profanen Märchenbildern beruhe, bildet hier den Kern des anmutigen Lebensbildes, welches den Meister in seinen Lehr- und Wanderjahren, in seinem Reifeprozeß und auf seiner Höhe schildert, um an die Kritik seiner letzten Werke die Gesamtwürdigung zu knüpfen, die den großen Künstler in neuer Beleuchtung zeigt, durch die Art der Prüfung zugleich für die Beurteilung von Kunstwerken mit wertvollen Gesichtspunkten an die Hand gehend. G.

Reise nach Rom. Federzeichnungen 50 Blatt. Oktober 1905 — Mai 1906. P. Buerck — G. Grote, Berlin 1906. (Preis geb. 20 Mk.)

In festem Strich und doch höchst malerischer Wirkung sind diese meisterhaften Zeichnungen zumeist auf gelblichem, einige auf graulichem und grünlichem Papier ausgeführt. Den hellen Tönen wie den dunkeln Stimmungen, den sonnigen Landschaften, wie den schattigen Baumschlägen, den mächtigen Baudenkmälern wie den riesigen Ruinen, den einzelnen Anlagen wie den architektonischen Gruppen ist die zeichnende Feder gleichmäßig gerecht geworden, um nicht nur berühmte Monumente in eigenartiger Weise wiederzugeben, sondern auch minder bekannte oder gewürdigte Bauten und Partien in aparter Auffassung. — Mit Ausnahme der fünf ersten Aufnahmen, die Basel, Bellinzona und Genua betreffen, sind sämtliche Tafeln der ewigen Stadt gewidmet, deren Durchwanderung nur durch einen Besuch in Tivoli und Castell Gandolfo unterbrochen wird. Gerade solche Ansichten, die von den Photographen nicht erschöpft werden können, sind mehrfach mit Staffage ungemein wirkungsvoll zum Ausdruck gebracht, glänzend bestätigend, über welche graphische Mittel der Malerarchitekt verfügt, wenn er den alten Bauwerken durch die genaue Kenntnis der Architekturformen und deren geistvolle Wiedergabe neues Leben einzuhauchen versteht. Für die Besucher Roms werden diese kostbaren, durch Angerer und Göschl reproduzierten Zeichnungen schätzenswerte Erinnerungen sein, für alle Liebhaber und Kenner von Zeichnungen dauernde Augenweiden. M.

Kühlens Kunstverlag versendet sein neuestes, von Franz Müller gemaltes Kommunionbild Nr. 83, welches als Hüftenbild den in helle Tunika und Mantel gehüllten Heiland darstellt, wie er himmelwärts blickend das in seiner Linken ruhende Brot segnet. Von dem tiefdunkelblauen, durch vereinzelte hellblaue Sterne belebten Grunde hebt sich der verklärte Kopf mit seinem Strahlenkranze, sowie die ganze lichte Figur, hinter der unten das Abendrot sich markiert, sehr wirkungsvoll ab, so daß die Figur zur Andacht stimmt, obwohl sie etwas unvermittelt in die Erscheinung tritt, mehr den Eindruck eines Ausschnittes aus einem größeren Bilde als dessen Hauptfigur machend. Die farbentechnische Behandlung läßt nichts zu wünschen übrig. H.

Golgatha von Gebhard Fugel, Kupferdruckgravüre. Imperialformat (72 × 95 cm). Hartlieb in Ravensburg. (Preis Mk. 10.)

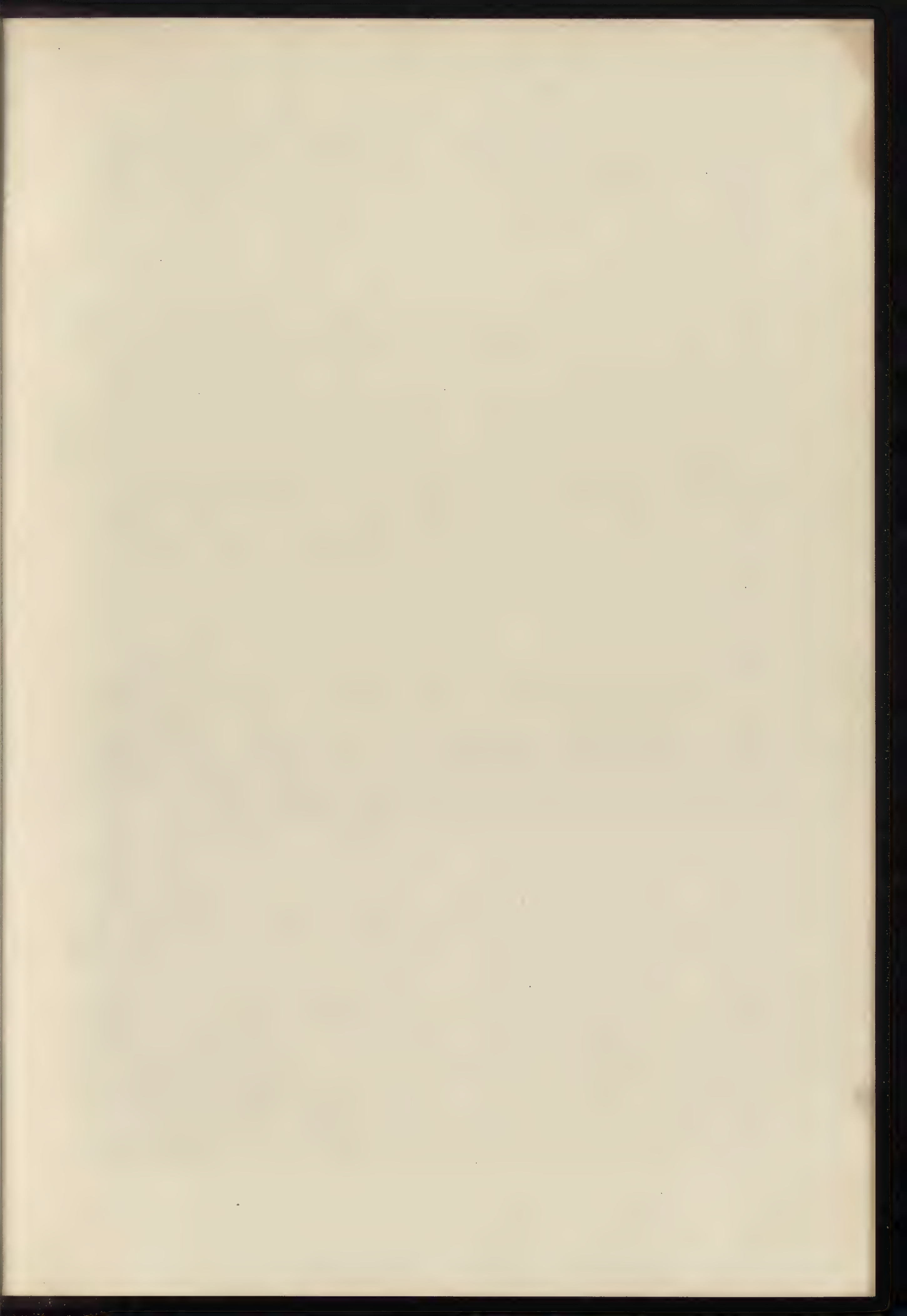
Das Fugelsche Rundgemälde „Jerusalem und der Kreuzestod Christi" (Bd. XVIII, Sp. 318 hier angezeigt) ist von dem rührigen Verleger geschickt benutzt worden, durch erheblich vergrößerte Wiedergabe der großen Mittelgruppe ein sehr eindrucksvolles Andachtsbild zu gewinnen. Auf ihm treten durch den größeren Maßstab und die kräftige Reproduktion die Vorzüge der Fugelschen Komposition viel besser zutage. Das große, erhabene Trauerspiel entfaltet sich in der ernsten Landschaft und in der figurenreichen, lebendigen Umgebung, von der einzelne Gestalten trefflich charakterisiert erscheinen, so ergreifend, daß dieses Bild der erbaulichen Wirkung nirgendwo ermangeln wird. D.

Fornvännen. Meddelanden från K. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien 1906. Under Redaktion af Emil Ekhoff. Stockholm. Wahlström & Widstrand. (Jahrespreis 5 Kronen.)

Diese neue schwedische Vierteljahrsschrift (Der Altertumsfreund) ist mit dem 1. April an die Stelle des „Månadsblad" getreten, dessen Redaktion der Riksantiquarien Dr. Hans Hildebrand in vieljähriger, höchst verdienstvoller Tätigkeit bis zum IX. Bande im Auftrage der „Akademie der schönen Wissenschaften, der Geschichte und der Antiquitäten" geführt hat. Dieselbe soll unter der Leitung von Dr. Ekhoff größere und kleinere Aufsätze mit Abbildungen bringen, sowie Berichte über archäologische Ausgrabungen des vergangenen Jahres nebst Überblicken über die einschlägige Literatur. Das jeden Jahrgang begleitende Ergänzungsheft soll den Jahresbericht des Reichsantiquars aufnehmen mit umfänglichen, reich illustrierten Angaben über den Zuwachs des Museums vaterländischer Altertümer (Statens Historiska Museum) und des K. Münzkabinets. Auch über die Sitzungen der Akademie, über Kirchenrestaurationen, Denkmälerschutz usw. soll hier Bericht erstattet werden. — Der Rahmen ist also weit gespannt, so daß bei der Emsigkeit der schwedischen Forscher reiche Ausbeute zu erwarten ist. Diese Erwartung wird durch die bereits vorliegenden drei Hefte voll bestätigt. E.

Altfränkische Bilder mit erläuterndem Text von Theoder Henner, Jahrgang 1907. Verlag von H. Stürtz in Würzburg. (Preis 1 Mk.)

Der XIII. Jahrgang ist seinen Vorgängern mindestens ebenbürtig. Farbenprächtig zeigt sich der Umschlag, der zwei große bunte Glasfenster der Spätgotik aus dem Mortuarium des Eichstätter Domes: Die Gottesmutter als Mantelkönigin und das jüngste Gericht, in sehr lebhaftem Farbenreichtum wiedergibt. — Sehr geschickt sind die sämtlich auf photographischen Aufnahmen beruhenden, gut reproduzierten 21 Bilder ausgewählt, bei denen Baudenkmale, namentlich Gruppenanlagen des Mittelalters und Barocks mit Werken der Plastik, der Möbelschnitzerei, sogar der Kleinkunst und Keramik abwechseln. Die kurze, aber das Wesentliche, namentlich auch die lokalgeschichtlichen Gesichtspunkte betonende Beschreibung erhöht noch den Wert dieser durch ihre jährliche Wiederkehr allmählich zu einem landschaftlich umgrenzten Denkmälerschatz sich ausbildenden Darbietung. A.





Schule des Geertgen tot Sint-Jans: Die Wurzel Jesse.
(Sammlung Stroganoff, Rom.)

Abhandlungen.

„Frühholländer."

Eine Rezension mit Lichtdruck (Tafel VI).



Die Kunst der Frühzeit in den nördlichen Territorien der Niederlande hat bis vor kurzem Forscher und Kenner nicht in ähnlichem Maße wie die gleichzeitigen Meister von Brügge und Gent, Löwen und Antwerpen beschäftigt. Neben der reichen Fülle von Schöpfungen der vlämischen Malerei, die es gestattet, die Entwickelung dort durch das XV. und XVI. Jahrh. kontinuierlich zu verfolgen, sind die Denkmale der holländischen Schilderkunst nur spärlich erhalten und weithin zerstreut. Die Altartafeln und Votivbilder danken es meist bloß einem glücklichen Zufall, wenn sie die finsteren Tage der Bilderstürme und des herrschenden Calvinismus überdauerten. Nur wenige dieser Reste einer regen Produktion wurden der Heimat zurückgewonnen und traten dort aus ihrer Verborgenheit hervor. Im fernen Ausland leuchtete bisweilen ein holländischer Autorname in Verbindung mit einem Malwerk von starker Sonderart auf und beweist, daß die Machthaber des XVII. Jahrh., Rembrandt und Jakob van Ruisdael, Jan Vermeer und Pieter de Hooch, Frans Hals und Jan Steen, Terborch und Metsu, auf eine lange Ahnenreihe zurückblicken konnten. In der „Auferweckung des Lazarus", welche 1889 in Genua für das Berliner Museum erworben wurde, erkannte man eine Komposition des von Karel van Mander als Landschaftsmaler hochgepriesenen Albert v. Ouwater,[1]) eine Altartafel, beiderseitig bemalt, im Hofmuseum zu Wien ist die einzige beglaubigte Leistung des Geertgen tot Sint-Jans, Gemälde des Jakob Cornelisz. van Oostzanen fand man zuerst in Kassel und Neapel,[2]) ein frühes Meisterwerk des Jan van Scorel steht in der Pfarrkirche zu Ober-Vellach, die Arbeiten des Juan d'Olanda in Palencia und des Jan Joest in Calcar geben einen Begriff von der Art der Haarlemer Malerschule im Beginn des XVI. Jahrh. Nur durch scharfsinnige Plaidoyers moderner Kritiker gelangte Jan Mostaert, der Hofmaler der Margareta von Österreich, wieder in den Besitz seines in alle Winde zerstreuten Lebenswerkes. Von der unerschöpflichen Erfindungskraft des holländischen Genius schon in der Frühzeit zeugen allenthalben die Stiche des Lucas van Leyden in ihrer anschaulichen Schilderung mannigfacher Szenen, der Menge von Beobachtungen und Episoden.

Stammeseigentümlichkeiten, die sich aus Sprache und Literatur erweisen, fanden früh ihren Ausdruck auch im künstlerischen Schaffen. Eine gewisse naturwüchsige Auffassung, die am Tatsächlichen, Selbstgesehenen haftet, ist nicht wohl mit dem Streben nach weltfremder vollendeter Formenschöne oder dem hohen Pathos der Tragödie vereinbar. Auch was die Maler und Stecher Hollands in ihren Bildern bieten, sind lebensechte Historien, Anekdoten, sinnvolle Fabeln, kernige Sinnsprüche und Nutzanwendungen. Die Wirklichkeit drängt sich mit ihrem platten Alltagswesen auch in erhabene und heilige Vorstellungen. Sittenstück, Bildnis und Landschaft entsprachen am meisten dieser Richtung. Bei der überzeugenden Verdeutlichung eines Herganges oder einer schlichten Situation entwickelt sich der Sinn für Humor und Intimität, für Stimmungen, welche bei dem Eindruck der Szene mitklingen. Die Begebenheiten aus Evangelien und Legenden verlegt man gern an bekannte Stätten, in die eigene behagliche Bürgerstube, in den Schloßgarten adeliger Landsitze, in den Chor der Pfarrkirche oder vor die Tore der Heimatstadt. Jede Gestalt der heiligen Geschichte wird am liebsten gleich als Porträt aufgefaßt; Besteller, Freunde, Bruderschaftsmitglieder, Pilgergenossenschaften werden unmittelbar in die biblischen Darstellungen scharenweis aufgenommen. Gerade bei den Holländern kontrastieren lebensfrohe, gemütvolle Züge und diese Unmittelbarkeit der Konzeption oft in

---

[1]) W. Bode im »Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen« XI (1890) S. 35.

[2]) L. Scheibler im »Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen« III (1882) S. 13.

verletzender Weise mit plumper Steifheit, stupider Gleichgültigkeit und starrer Eckigkeit der Figuren. Der phantastische Aufputz, eine Vermengung orientalischer Tracht, mittelalterlicher Rüstungen und allerhand Modetorheiten, wirkt fast wie eine Maskerade und erinnert an die Passionsspiele, wo biderbe Handwerker in den Rollen der Magier aus dem Morgenlande, des Kaisers Augustus, des Herodes und Pilatus in gleichen Kostümen mit gespreizten Gebärden auftraten.

Die Vorzüge holländischer Gemälde bestanden schon im XV. Jahrh. in der Sorgfalt der Durchführung und dem tiefen, feingestimmten, klaren Kolorit. Das Verhältnis zur umgebenden Natur ist besonders innig, und so wird die unvergleichliche Landschafts- und Stimmungsmalerei der Amsterdamer Meister des XVII. Jahrh. schon in diesen Anfängen vorbereitet.

Haarlem und Leyden, später auch Amsterdam waren Pflegstätten einer solchen bodenwüchsigen Kunst. Der Einfluß des Jan van Eyck konnte holländische Maler auch daheim erreichen, da dieser vornehmste Vertreter des vlämischen Realismus in den Jahren 1422—24 bei Johann von Bayern, dem Grafen von Holland, in Dienst stand und sich im Haag aufhielt. Neuerdings vermutet man auch eine Anwesenheit des Hubert van Eyck in Holland.[3]) Der Ausbruch mächtiger Affekte in den Kompositionen des Roger van der Weyden entsprach weniger dem Phlegma des Nordländers, seinem unbestechlichen Wirklichkeitssinn. Jede Absichtlichkeit soll streng vermieden werden; die Gruppierung ist oft zerstreut, die Handlung mit Nebenzügen überhäuft. Die Vorliebe für Beiwerk bekundet sich auch in der subtilen Erfassung und Wiedergabe alles Stofflichen. Die Gediegenheit und Sorgfalt der Mache erschien schon Martin Heemskerck erstaunlich; er pflegte, indem er sich an einem solchen Wunderwerk gar nicht satt sehen konnte, seinen Schüler jedesmal auf die Anspruchslosigkeit der Alten hinzuweisen: „Soon, wat moghen dese Menschen gheten hebben? meenende, datse eenen grouwsamen grooten tijdt en vlijdt hebben moeten toebrenghen sulcx te maecken."[4])

Es war nun ein glücklicher Gedanke und ein überaus verdienstliches Unternehmen, die historische und stilistische Betrachtung der holländischen Primitiven zu fördern und zu erleichtern durch eine umfassende Publikation, welche das weitzerstreute Material in getreuen Abbildungen vereinigt. Dr. Franz Dülberg hat sich die Erforschung der Frühholländer zur Lebensaufgabe gemacht und seit seiner fleißigen Dissertation[5]) eine Anzahl wertvoller Einzeluntersuchungen aus diesem Gebiet verfaßt. Er hat keine Mühe und kein Opfer gescheut, auf ausgedehnten Reisen solche Stücke an entlegenen Orten, in verstecktem Privatbesitz oder verkannt in der Bildermasse der großen Museen aufzuspüren und mit einer stilkritischen Analyse seinem Werk einzuverleiben. Bei der Herausgabe seiner „Frühholländer" erkannte er selbst die Schwierigkeiten dieser Veröffentlichung. Sie stellt zunächst an die kritische Schulung, die Unvoreingenommenheit des Blicks hohe Anforderungen. Es ist nicht leicht, in fremder Umgebung zwischen anonymen niederländischen Werken jedesmal die Arbeit des Holländers mit Bestimmtheit zu eruieren und der Entwicklung einzuordnen. Erhebliche Schwierigkeiten boten sich auch der photographischen Aufnahme, die, unter ungünstigen Verhältnissen hergestellt, manchmal nur unscharfe Reproduktionen ermöglichte. Mehrere Eigentümer untersagten prinzipiell die Publikation ihrer Gemälde. Sollte eine annähernde Vollständigkeit erreicht werden, so konnte man auch auf künstlerische Qualitäten der einzelnen Gemälde keine Rücksicht nehmen; eine Auswahl des Besten aus der Masse war ausgeschlossen.

Die Serie (Franz Dülberg: Frühholländer I. Haarlem, Kleinmann & Co., 25 Tafeln mit Text) eröffnen Reproduktionen der beiden Triptychen des Cornelis Engelbrechtszoon und des großen Flügelaltares des Lucas van Leyden, seiner einzigen beglaubigten Schöpfung in der monumentalen Malerei, der Hauptschatz des städtischen Mu-

[3]) Georges Hulin: „L'atelier de Hubrecht van Eyck et les Heures de Turin". »Annuaire de la Société pour le progrès des études philologiques et historiques« (Gand, 1902) und Durand-Gréville: „Hubert van Eyck, son oeuvre et son influence". »Les arts anciens de Flandre« I (1904).

[4]) Karel van Mander „Schilderboek". Ausgabe von H. Floerke I (1906) S. 68.

[5]) Franz Dülberg: »Die Leydener Malerschule: I. Gerardus Leydanus, II. Cornelis Engebrechtsz.« (Berlin 1899).

seums in Leyden. Der zweite Teil umfaßt in trefflicher Wiedergabe die altholländischen Gemälde im erzbischöflichen Museum zu Utrecht (25 Tafeln nebst Text). Die Schwierigkeiten stiegen bei der Fortsetzung „Frühholländer III." Zwei Lieferungen enthalten die Werke altholländischer Meister in Italien in dem für die Entwicklung wichtigen Zeitraum von etwa 1450 bis 1550. Es sind meist Stücke, die durch alten Export nach dem Süden gelangten und, abgesehen von wenigen ausgezeichneten Meisterwerken in den Uffizien zu Florenz, dem Museo nazionale zu Neapel und der Pinacoteca zu Turin, in kleinere Kommunalgalerien und in Privatbesitz verschlagen wurden. Dort hängen diese Originale wenig beachtet und häufig schlecht gepflegt. Unter solchen Umständen mußten die 45 Lichtdrucktafeln ungleich ausfallen, namentlich da die Platten von verschiedenen italienischen Photographen herrühren.

Im Text ist Franz Dülberg bemüht, eine trockene Gelehrsamkeit unbedingt zu vermeiden und feinsinnige Bemerkungen in pointierter Form darzubieten. Statt der verbindenden Darlegung würde ich in diesem Zusammenhang den wissenschaftlichen kritischen Katalog vorgezogen haben, wie ihn z. B. Max Friedländer in mustergültiger Weise zur Erläuterung einer Bilderfolge aus der Brügger Ausstellung 1902 zusammenstellte. In einem solchen Verzeichnisse würden dann auch regelmäßig Angaben der Maße der Bildtafeln und der wichtigsten Literatur wohl eine Stelle gefunden haben.

Von den zahlreichen Gemälden verschiedener Stilphasen, mehreren Zeichnungen und einem vereinzelten unedierten Ornamentstich des Lucas van Leyden, die vorgelegt werden, will ich auf eine kleine Auslese näher eingehen, um gelegentlich kritische Erörterungen anzuknüpfen oder eine abweichende Ansicht kurz festzustellen.

Schon bei dem umfänglichen hochbedeutenden Wandbild „Der Triumph des Todes" im Cortile des Palazzo Sclafani zu Palermo (Tafeln 1—3) dürfte der holländische Ursprung schwer nachweisbar sein. Franz Dülberg bezeichnet das Gemälde als Fresko. Nach Hubert Janitschek[6]) ist es weder al tempera noch al fresco gemalt; er hält es für wahrscheinlich, daß man es hier „mit der Ölfarbentechnik zu tun habe", eine Ansicht, der sich auch Burckhardts Cicerone vermutungsweise anschließt. Einheimische Berichterstatter bezeichnen die Technik als enkaustische Malerei. Moderne Übermalungen erschweren ein bestimmtes Urteil, ein Gegenstück al fresco gemalt, „Das jüngste Gericht", angeblich von Antonio Crescenzio, widerstand nicht der Feuchtigkeit der Mauer und ging schon vor alters zugrunde.

Die grauenhafte, erschütternde Vorstellung, der Sieg des Todes über Macht und Reichtum, Rang und Liebreiz, ist mit demselben gewaltigen Pathos wie in dem berühmten Bilde des Campo santo zu Pisa vorgeführt. Die Darstellung wirkt fast noch packender, weil sie einheitlicher in der Komposition ist. Das grinsende Gerippe setzt als unentrinnbarer Bogenschütze auf knochigem Gespensterroß über Haufen seiner Opfer, unter denen neben vornehmen Klerikern Rittern, Orientalen ein hervorragender Rechtsgelehrter, Bartolo di Sassoferrato, durch Beischrift bezeichnet ist.[7]) Sein Pfeil traf zuletzt einen vornehmen Jüngling, der im Kreise modisch gekleideter Frauen niedersinkt. Die höfische Gesellschaft vertändelt und vergeudet die kurze Zeitspanne, die ihr noch vergönnt ist, im Schatten eines Hains, plaudernd beim rauschenden Brunnen und dem Klang der Saiten lauschend oder bei den Freuden der Jagd, mit Spürhunden auf der Fährte des Wildes. Nur der Blinde sieht den Tod, der Lahme sucht den Flüchtigen zu erreichen, Unglückliche erheben in dichtem Gedränge vergebens zu ihm ihre Hände. Diese inhaltlich verwandten Motive mit dem Pisaner „Trionfo della morte" bedeuten nun noch keine Abhängigkeit. Der Gegenstand, durch Pestseuchen nahegelegt, ist häufig genug selbständig in Literatur und Kunst behandelt worden. Statt zu jenem Trecentisten scheinen Fäden zu Vittore Pisano hinzuleiten. Eine scharfe, pointierende Ausdrucksweise ist auf die zeichnerische Erfassung aller Einzeldinge, auf das Charakteristische jeder Erscheinung gerichtet, zahlreiche Beobachtungen und Aufnahmen sind geistreich verwertet; starke Verkürzungen werden wiedergegeben, die Hände sollen sich regen und durch Gebärden reden,

---

[6]) Hubert Janitschek im »Repertorium für Kunstwissenschaft« I (1876) S. 365. — Burckhardt-Bode: »Cicerone«, 9. Aufl. (1904) S. 754.

[7]) Bartulus / de Haix / ferratu / lux juris / civilis.

die Mienen zeigen zum Teil eine heftige Spannung, in Attitüden und Kostümen waltet ein anspruchsvoller, höfischer Geschmack, und der Individualismus beginnt die starren Typen zu durchglühen. Außer Dülberg hat schon Eugène Müntz auf die Verwandtschaft dieses Realismus mit der Art des Pisanello hingewiesen,[8]) dem sich jedoch nach Max Dvořák[9]) diese neue Naturanschauung auch erst in Burgund erschlossen habe. Wenn Dülberg als Vergleichsmaterial auf Buchmalereien zur Apokalypse von holländischer Provenienz hinweist,[10]) so ist diese bestimmt von französisch-burgundischen Vorbildern abhängig. Man könnte ebensogut das angebliche Skizzenbuch des Jacques Daliwe in der Berliner Universitätsbibliothek (cod. pict. 74) heranziehen. Ein viel erfahrener Meister beherrscht die Darstellungsweise der Hofkunst, jene preziöse Verbindung phantastischer Vorstellungen und detaillierter Lebensbilder, die man als Romantik zu bezeichnen liebt, und welche bis ins Quattrocento ziemlich internationale Geltung besaß. Für den niederländischen Ursprung sprechen bei dem Wandbild zu Palermo außer der alten Tradition, die Manganante, Mongitore und di Marzo übermittelten, nur die Bildnisse des Urhebers mit Pinsel und Malstock und seines Farbenreibers, Spiegelbilder von einer markigen Kraft im Umriß und einer eindringlichen Anschauung der Gesichtszüge und ihres mimischen Lebens, die auf den Anschluß an Jan van Eyck hinweisen. Eine Silberstiftzeichnung in der Albertina zu Wien, Inv. Nr. 4845[11]) empfehle ich als weiteren Anhalt zu stilistischer Einordnung.

Das erste charakteristische Werk eines Holländers auf italienischem Boden ist das warm empfundene, wenn auch recht hölzern bewegte Madönnchen in Halbfigur in der Ambrosiana zu Mailand (Tafel 4). Mit dem „Cicerone", Max Friedländer, Durand-Gréville und Valentiner schreibe ich das tiefgefärbte Miniaturbildchen dem Geertgen tot Sint-Jans selbst zu. Seiner Schule gehört die Darstellung der Wurzel Jesse beim Grafen Stroganoff zu Rom, deren Reproduktion wir mit gütiger Erlaubnis des Verlegers beifügen (Lichtdrucktafel VI). Ein hoher dekorativer Wert als Raumfüllung ist dem aufsprießenden Stamm mit den auf allen Zweigen wachsenden Menschenblüten eigen. In schmalen Glasgemälden wie niederen Predellentafeln ist diese symbolische Vorführung der Geschlechtsfolge so häufig, daß uns Valentiners Hinweis auf einen Auftrag von 1490 an die Brüder Mouwerijn und Claes Simonsz. bei der Bestimmung des Gemäldes in Rom nicht fördern kann. Mit der Tropik eines prophetischen Traumgesichtes (Et egredietur virga de radice Jesse et flos de radice eius ascendet. Isaias XI, 1) will nun die materielle, fast triviale Auffassung des Holländers nicht recht harmonieren, er gefährdet fast die Würde des Gegenstandes. Als aufgeputzte Stutzer klettern und balancieren die zwölf Vorfahren Jesu dicht gedrängt auf dem Baum, der aus dem Leib des müde gelagerten Urvaters aufsteigt. David mit der Harfe sitzt auf der untersten Sprosse. Neben dem rasenbewachsenen Gartenmäuerchen im Burghof blickt Isaias auf die Verheißung, ein Doktor der Theologie als sein Partner weist auf eine Schriftstelle in seinem Buche hin. Da weder ein Evangelist noch Kirchenvater dargestellt ist, hat der Maler vielleicht auf den Autor eines „Marienlebens" (de nativitate Mariae) hinweisen wollen. Hergebrachte Typen gewinnen bildnisartigen Charakter, und für die frohe Weltlichkeit dieser Kunst zeugt ein farbenschimmernder Prunk. Die „Kreuzigung Christi" in tiefgefärbter Waldlandschaft in den Uffizien Nr. 906 (Tafel 6) scheint mir nicht in direkter Abhängigkeit von Geertgen zu stehen. Der Künstler wurde weit mehr von Schöpfungen des Jan van Eyck hingerissen.[12]) Die Breittafel mit der Annagelung des Heilandes an das Kreuz bei Lady Layard in Venedig (Tafel 7) wird als Frühwerk des Gerard David sonst allgemein anerkannt,[13]) wenn dies Gemälde auch nicht gleiche Qualitäten wie die zugehörigen

[8]) Eugène Müntz in »Gazette des beaux arts« (1901) II S. 223. Er verweist als Urheber des Wandbildes auf den Mailänder Maler Leonardo da Besozzo, der 1458 in Neapel weilte.

[9]) Max Dvořák: „Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck". »Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des A. H. Kaiserhauses« (Wien, 1902) Bd. XXIV. S. 294.

[10]) Willem Vogelsang: »Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters.« (Strassburg, 1899) Tafeln 3—7.

[11]) Schönbrunner und Meder: »Handzeichnungen der Albertina.« Bd III Nr. 307.

[13]) Eine veränderte Wiederholung mit den Schächern bei J. Merzenich in Aachen. Von derselben Hand u. a. auch Nr. 352 im Amsterdamer Rijks-Museum. (Publ. der kunsth. Ges. VII 1901, Tafel 25.)

[12]) E. Freiherr v. Bodenhausen: »Gerard David und seine Schule.« München, Bruckmann. S. 85.

köstlichen Flügel im Museum zu Antwerpen Nr. 179/80 erreicht. Auch die beiden Paradieses-szenen in der Akademie zu Venedig Nr. 182, 184 (Tafel 8 u. 9) wird man mit dem Cicerone ruhig dem Hieronymus Bosch lassen können. Die Tafeln im Palazzo reale zu Genua, welche in enger Folge von Gruppen beredt und anziehend die Legenden der hl. Katharina und Agnes berichten, sind tüchtige Arbeiten niederrheinischer Volkskunst; sie gehören nur zur Peripherie der holländischen Schule, während die kleine „Beweinung" in der Pinakothek zu Turin Nr. 321 (Tafel 16) mit ihren erregten, feingliederigen Figürchen in lichten, aufbauschenden Gewändern einem Antwerpener Maler, dem Meister des Dormagenschen Altärchens, zuzuteilen ist. Originelle Leistungen aus der Werkstatt des Cornelis Engebrechtsz. sind hingegen die beiden Rundschildchen mit „dem Gebet Gideons" und der „Abigail vor David" im Bargello zu Florenz, Collection Carrand Nr. 22, 23 (Tafeln 19 u. 20).

Eine weitere hervorragende Schöpfung von holländischer Eigenart, den Passionsaltar in der Pinakothek zu Turin Nr. 306 (Tafeln 26, 27), bringt Dülberg mit Hughe Jacobszoon, dem Vater des Lucas van Leyden in Beziehung und ordnet mit dieser Vermutung die Gemälde glücklich der Entwicklung ein. Dieser energische Zeichner, der in seinen dichtgedrängten Kompositionen Köpfe von scharfprononzierten Zügen und herbem Gesichtsausdruck aneinanderreiht, wurzelt noch in den alten Traditionen des XV. Jahrhunderts. Seine Gruppen sind ziemlich mühselig stets aus ähnlichen Bestandteilen zusammengefügt, kräftige Konturlinien wiederholen sich, die Farbenstimmung ist diskret, verblaßt, die Modellierung eindringlich. Derselben Hand gehört bestimmt nur das Kreuzigungsbild im Städel-Institut zu Frankfurt Nr. 106 und ein verwandtes Gemälde in Lille an. Das Mittelstück eines großen Triptychons aus Richterich (Brüssel, Musée royal Nr. 126) ist jedoch eine unzweifelhafte Arbeit des Kölner Meisters der hl. Sippe.[13])

Von Lucas van Leyden selbst werden einige Zeichnungen vor uns ausgebreitet.[14]) Nur ein Studienblatt in Silberstift, eine zurückgelehnte Gestalt mit ausgestreckten nackten Beinen (Florenz, Uffizien Nr. 8705 D. Tafel 33), dürfte unter ihnen rückhaltlose Anerkennung als Studie zu dem Stich „Adam und Eva" (B. 10) finden. In dem flüchtigen Gemälde „Der Kalvarienberg", Verona, Museo civico Nr. 352 (Tafel 36), erkennt man Typen seiner Erfindung.

Alle jene Reize der holländischen Schilderkunst, ihre naive Weltfreude und Unerschöpflichkeit, der Fleiß und die Frische scheinen dann in dem köstlichen Weihnachtsbild des Meister Jakob Cornelisz. van Oostzanen von 1512 im Museo nazionale zu Neapel (Tafeln 37—40) vereinigt. Die weite Halle reicht kaum, den Schwarm mannigfacher Gestalten, die biblischen Personen an der Krippe, die Stifterscharen unter Führung ihrer Patrone St. Andreas und Margareta und den lustigen Tumult übermütiger Engelputti, aufzunehmen. Die starken Bewegungen einzelner sind zwar outriert, die Figuren stehen unter sich und zur Umgebung nicht recht im Verhältnis, auch die perspektivische Raumdarstellung ist noch nicht gelungen, eine zerstreuende Vielheit drängt sich dem Auge auf. Das Wollen und Vorstellen überwiegt noch das Können und Zusammenfassen. Mit einer Reihe Probleme, die noch keineswegs befriedigend gelöst, aber tatkräftig in Angriff genommen sind, tritt die Amsterdamer Malerschule, ihrer Zukunft sicher, in die Renaissance-Epoche ein.[15])

Bonn. E. Firmenich-Richartz.

[14]) Der aufblickende Männerkopf (Tafel 21) wurde als Melozzo da Forli schon in der Publ. der kunsth. Ges. VI 1900, Tafel 20 abgebildet.

[15]) Der „Meister der Magdalenenlegende", von welchem Dülberg ein Marienaltärchen im Palazzo Durazzo-Pallavicini zu Genua Tafel 41 aufnimmt, Wiederholungen mit andern Flügelbildern befinden sich in der Sammlung Mayer van den Bergh in Antwerpen, Exposition des primitifs, Bruges 1902 Nr. 174 und im Wallace-Museum (Hertford-House zu London), gehört meines Erachtens nicht zur holländischen Schule. Dagegen sind nachzutragen: 1. Art des Jan Mostaert: „Christus als Schmerzensmann und Engel." Verona, Museo civico Nr. 382, Max Friedländer im »Repertorium« XXVIII. (1905) S. 518. 2/3. Jan Joest: „Bildnispaar." Rom, Palazzo Corsini, Nr. 749 u. 753. 4. Jan van Scorel, Frühzeit: „Damenbildnis", Florenz, Uffizien Nr. 839. 5. Jan van Scorel: „Bildnis eines Mannes mit einem Brief in der Hand." Turin, Pinacoteca Nr. 319 L. Scheibler im »Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen« II. (1881) S 213. — J. M. Friedländers Anzeige (Ztschr. f. b. K. XVIII. S. 79) erschien nach der Korrektur und konnte leider nicht mehr berücksichtigt werden.

Unsere Künstler und das öffentliche Leben.

VII. (Schluß).



och erübrigt uns, der großen Meister Petrus Paulus Rubens und Sir Joshua Reynolds zu gedenken; Folianten ließen sich über diese Männer füllen, doch hier müssen einige wenige Daten und Hinweise genügen, welche wir für Rubens dem Werke Eugène Fromentins[46]) entnehmen wollen. — „Er ist zu Siegen, in der Verbannung geboren, als Sohn einer wunderbar rechtschaffenen und hochherzigen Mutter. Sein Vater war hochgebildet, ein gelehrter Doktor, aber leichtsinnig, wenig gewissenhaft und von haltlosem Charakter. Mit 14 Jahren ist er Page einer Prinzeß, mit 17 Jahren beginnt er zu malen; mit 20 Jahren ist er schon reif und ein Meister. Mit 29 Jahren kehrt er von einer Studienreise (aus Italien) zurück wie von einem Sieg, den er in der Fremde errungen, und zieht wie im Triumph in seine Heimat ein . . . .

Und wie sein Name größer wird und strahlt, wie sein Talent bekannt wird, da scheint seine Persönlichkeit zu wachsen, sein Gehirn weitet sich, seine Fähigkeiten vervielfältigen sich mit allem, was man von ihm und was er von ihnen verlangt. Ist er ein feiner Politiker gewesen? Seine Politik scheint mir darin bestanden zu haben, daß er klar, treu und ehrlich die Wünsche und den Willen seines Herrn versteht und übermittelt, daß er durch sein großes Auftreten gefällt, daß er alle die, mit denen er in Berührung kommt, durch seinen Geist, seine Kultur, seine Konversation, seinen Charakter entzückt, und daß er zu alledem die größte Zahl von Eroberungen macht vermöge der unermüdlichen Geistesgegenwart seines Malergenies. Er kommt an, oft mit großem Pomp, überreicht seine Beglaubigungsschreiben, unterhält sich und — malt. Er porträtiert Prinzen, Könige, er malt mythologische Bilder für die Paläste, religiöse für die Kirchen. Man weiß nicht recht, wer das größere Ansehen genießt, der Maler Peter Paul Rubens oder der Gesandte und akkreditierte Bevollmächtigte; aber man darf mit Gewißheit annehmen, daß der Künstler dem Diplomaten in wunderbarer Weise zu Hülfe kommt. . . .

Seine äußere Erscheinung ist schön, er ist tadellos erzogen und gebildet. Von seiner ersten, schnell sich entwickelnden Erziehung her hat er den Geschmack an den Sprachen und die Leichtigkeit, sie zu sprechen, behalten: er schreibt und spricht Lateinisch; . . . man unterhält ihn beim Malen mit Vorlesen von Plutarch oder Seneca, und er ist bei der Lektüre mit der gleichen Aufmerksamkeit wie bei der Malerei. . . . . Er ist geordnet, methodisch . . . in der Einteilung seiner Arbeit. Er ist einfach, von mustergültiger Treue im Verkehr mit seinen Freunden, allen Talenten gegenüber wohlwollend, unerschöpflich in wohlüberlegter Aufmunterung der Anfänger. Er verehrt alles, was schön ist; das Gute und das Schöne sind ihm eins. . . . . Er verfolgt so mit ruhigem Gewissen und mit Gottes Hilfe seinen Weg.

Er hat ungefähr 1500 Werke geschaffen, die gewaltigste Produktion, die je ein Mann geleistet..... Aber auch unabhängig von der Zahl erscheint die Bedeutung, der Umfang, die Schwierigkeit seiner Werke schwindelerregend, und man steht vor einem Schauspiel, das den höchsten und man darf sagen, den heiligsten Begriff gibt von den menschlichen Fähigkeiten. . . . . Nach dieser Richtung ist er einzig, und auf alle Weise ist er eine der größten Gestalten der Menschheit.

. . . . In Wahrheit war damals, so lesen wir Seite 126, das Handwerk des Malers wirklich ein Handwerk, und dieses Handwerk wurde dadurch, daß man es wie ein hohes Berufsgeschäft behandelte, weder weniger edel noch weniger gut in der Ausführung. Die Wahrheit ist, daß es damals Lehrlinge gab, Meister, Korporationen, eine Schule, die tatsächlich ein Atelier war, daß die Schüler die Mitarbeiter waren der Meister, und daß weder Meister noch Schüler zu klagen hatten über diesen heilsamen und nützlichen Austausch von Lehren und Diensten.

Mehr als irgend ein anderer hatte Rubens das Recht, sich an die alten Gebräuche zu halten. .... Er hinterläßt eine doppelte Erbschaft von guten Lehren und hervorragenden Beispielen. Sein Atelier erinnert mit dem gleichen Glanz, wie irgend ein anderes, an die schönsten

[46]) »Die alten Meister — Belgien und Holland« — von Eugène Fromentin. Ins Deutsche übertragen von Dr. Freiherr Eberhard von Bodenhausen. (Berlin, 1903.)

italienischen Meisterwerkstätten. Er bildet Schüler, die den Neid der anderen Schulen erwecken, und die den Ruhm seiner eigenen ausmachen. Immer ist er umgeben von dieser Gefolgschaft...., über die er eine Art väterlicher Autorität voller Milde, Sorglichkeit und Würde ausübt. . . . .

So steht dieses vorbildliche Leben vor uns; ein Leben, das ich geschrieben sehen möchte von jemand von großem Wissen und von großem Herzen, zur Ehre unserer Kunst und zur dauernden Erhebung für die, die sie ausüben."

. . . . . .

Joshua Reynolds, am 16. Juli 1723 zu Plympton in Devonshire geboren, entstammt einem geistlichen Hause; auch seine Großväter waren Geistliche, und ein bedeutender Mathematiker zählt zu diesem von vielseitigen geistigen Interessen beherrschten Familienkreise. Ungewöhnlicher Fleiß führte bei dem Knaben zu früher Reife; dabei ist es im vorliegenden Falle von großem Interesse, daß der Vater ihn früh in die klassische Literatur einführte und in seiner bald aufkeimenden Neigung zur Kunst bestärkte. — Des jungen Mannes Ringen und Streben bekunden seine Tagebuchblätter, wie seine späteren akademischen Reden für die in rastlosem Studium und Schaffen zurückgewonnenen und mit Energie erneut zur Anwendung gebrachten Prinzipien der Alten zeugen. — Mit seinen wissenschaftlichen Bestrebungen hält seine künstlerische Tätigkeit gleichen Schritt. Welch tiefgehenden Einfluß er durch erstere erlangte, zeigte sich bei jener denkwürdigen Abschiedsrede [47]) am 10. Dezember d. J. 1790, mit der er seine Stellung als Präsident der Royal Academy niederlegte, bei der alles, was in London Rang und Stellung besaß, anwesend war. — Unter den in atemloser Spannung lauschenden Zuhörern befand sich auch der nachmalige Freund Byrons, der Verfasser der Pleasures of memory, Samuel Rogers, in dessen Lebensbeschreibung von Clayden sich folgende Mitteilung findet: Als Reynolds in höchster Begeisterung mit dem Namen Michel-Angelos seine Rede geschlossen hatte und seinen Platz verließ, schritt Burke auf ihn zu, ergriff in großer Rührung seine Hand und sprach die Miltonschen Verse:

„The Angel ended, and in Adam's ear
So charming left his voice that he awhile,
Thought him still speaking, still stood fix 'd to hear." [48])

Für seine künstlerische Tätigkeit ist es gewiß bezeichnend, daß er allein in den Jahren 1755 und 1760 je hundertundzwanzig Porträts malte, 1759 hundertundachtundvierzig und 1758 gar hundertundfünfzig Porträts. Und wie seine fünfzehn akademischen Reden für uns heute insbesondere von großer Bedeutung sind, so erfahren wir aus dem eben so schlichten wie ergreifenden Nachrufe, den wenige Stunden nach Reynolds Hinscheiden Burke im Sterbehause am 23. Februar 1792 niederschrieb, was die Kunst an ihm als Künstler verloren hat.

„Sir Joshua Reynolds war in vieler Hinsicht einer der merkwürdigsten Männer seiner Zeit. Er war der erste Engländer, der zu den übrigen Ehren seines Vaterlandes den Ruhm der schönen Künste fügte, sein Geschmack seine Anmut, seine Gewandtheit, seine glückliche Erfindungsgabe und der Reichtum und Einklang seiner Farben stellen ihn neben die großen Meister der ruhmreichsten Zeitalter. Im Porträt ging er über sie hinaus, denn er verlieh dieser Kunstgattung, welche die englischen Künstler am eifrigsten pflegten, eine Mannigfaltigkeit, Phantasie und Würde, die er den höheren Richtungen entlehnte, und welche selbst jene, die sie in einer höheren Richtung ausübten, nicht immer bewahrt haben, wenn sie die individuelle Natur darstellten. Seine Porträts erinnern den Beschauer an die Erfindung der Historienmalerei

[47]) Dr. Eduard Leisching, welcher in der Sammlung „Zur Ästhetik und Technik der bildenden Künste" die „Akademischen Reden" von Sir Joshua Reynolds in Übersetzung mit Einleitung, Anmerkungen, Register und Textvergleichungen versehen herausgegeben (Leipzig, 1893), erzählt in der Einleitung: „. . . Der Saal war überfüllt. Als Reynolds eben zu sprechen begonnen hatte, senkte sich, wie Cunningham berichtet, infolge des übermäßigen Andranges mit lautem Krachen ein Träger des Fußbodens. Die Zuhörer stürzten zu der Türe, „Lords fielen über Studenten, Studenten über Lords, Akademiker über beide. Sir Joshua aber blieb schweigend und unbeweglich auf seinem Stuhle sitzen. Da der Boden nur ein wenig sank und rasch seine Stütze fand, begann Reynolds, nachdem die Zuhörer ihre Sitze wieder eingenommen hatten, in völliger Gemütsruhe seine Rede von neuem. . . ."

[48]) »Verlor. Paradies«, Eingangszeilen des VIII. Gesanges:

„Der Engel schwieg, in Adams Ohre klang
Die Stimme so bezaubernd, daß er selbst
Sie lang nachher noch zu vernehmen meinte
Und starren Blickes lauschte."

und an die Anmut der Landschaft; in seinen Porträts schien er sich nicht auf diesen Standpunkt zu erheben, als vielmehr aus höherer Sphäre zu ihm herabzusteigen; seine Bilder erläutern seine Lehren, seine Lehren scheinen von seinen Bildern abgeleitet zu sein. Er hatte die Theorie seiner Kunst ebenso vollkommen inne wie deren Praxis. Um solch ein Maler zu sein, war er ein tiefer und scharfsichtiger Philosoph. In der zuströmenden Fülle fremden und heimischen Ruhmes, von Künstlern und Gelehrten bewundert, umworben von den Großen, ausgezeichnet von den Machthabern und gefeiert von hervorragenden Dichtern, verließ ihn seine angeborene Bescheidenheit, Demut und Reinheit niemals, selbst nicht, wenn er überrascht oder herausgefordert wurde. Auch war selbst für das schärfste Auge nicht der geringste Grad von Anmaßung oder Überhebung in seinem Benehmen oder seinen Werken zu erkennen. Seine verschieden gearteten Talente, von Natur aus mächtig und durch Studien hochentwickelt, seine gesellschaftlichen Tugenden in allen Beziehungen und Verhältnissen des Lebens machten ihn zum Mittelpunkt einer bedeutenden und unvergleichlich verschiedenen Menge angenehmer Gesellschaftskreise, welche sich infolge seines Todes zerstreuen werden. Er hatte zu viel Verdienste, um nicht einige Eifersucht zu erregen, zu viel Unschuld, um irgend welche Feindschaft herauszufordern. Der Verlust keines Mannes seiner Zeit wird mit aufrichtigerem, allgemeinerem und ungemischterem Kummer empfunden werden. Heil Dir! Lebe wohl!"

Im Jahre 1798 schrieb Johann Gottfried von Herder[49]: „Vom Geist des Christentums", nebst Abhandlungen verwandten Inhaltes. Diese geistvollen Ausführungen enthalten Gedanken und Anspielungen in Fülle, welche sich mit der hier in Betrachtung gezogenen so hochwichtigen Materie in gewisser Übereinstimmung zeigen, weshalb es mir gestattet sei, diese in die Erinnerung zu rufen. — Falls diese Zeilen den Wunsch geweckt haben sollten, manches eingehender, ausführlicher behandelt zu sehen, dann ist die kürzere Fassung jedoch nicht auf überhinfliegenden Leichtsinn zurückzuführen; denn mancher Satz enthält den Stoff zu einem Buch und ist das Resultat langer Erfahrung, langer Überlegung.

So angenehm es dem Leser sein mag, seinem Schriftsteller nachzudenken, d. i. seinem Vorgedachten langsam zu folgen, so ist's ihm doch nützlicher, daß der Schriftsteller ihn selbst zu denken zwinge und ihm deshalb nicht alles vordenke. Das trifft ganz besonders auf jene Besprechung, welche die „Düsseldorfer Neuesten Nachrichten" unter der Aufschrift: „Die Chemie als Retterin der Malerei" gebracht haben. Denn bei diesem abgerissenen Gedanken muß er sich fragen: „Wie kam sein Urheber dazu? ist er wahr? warum führte er ihn nicht weiter?" Bei jenem gezeigten Mißverständnis wird er fragen: „Was folgt daraus? was muß ich sonach einreißen, ändern, wegwerfen: welch eine andere Schar Mißverständnisse und Mißbräuche zieht dies Angezeigte nach sich?" — Und so wird diese kurze Schrift, ja mancher einzelne Satz derselben ihm Text zu einem großen Kommentar werden, zumal wenn er ihn ins praktische Leben einführt. Der Schriftsteller hat sodann den edelsten Zweck erreicht: er schuf, er veranlaßte wahre, bessere Gedanken.

Wahren, besseren Gedanken aber müssen notwendig, wenn auch langsam und unvermerkt, bessere Gesinnungen folgen. Man lernt die Sache von einer anderen Seite ansehn; man gewöhnt sich an diese, endlich an alle Seiten; und so ist man wahrheitliebend, unparteiisch geworden. Ein schöner Gewinn, der uns aus dem Lesen einer Schrift, wenngleich wider Willen, zuteil wird. Ich zweifle, sagt Herder, ob es einen schöneren gebe?

Übrigens entschuldige ich die schlichte Wahrheit, die ich dieser Schrift in den Mund legte, nicht. „Zeit zu verbergen und zu bemänteln ist nicht mehr, wenn, wie Christus sagt, die Steine schreien."[50])

Düsseldorf. Franz Gerh. Cremer.

[49]) M. s. »Joh. Gottfr. v. Herders sämtliche Werke.« (Stuttgart und Tübingen, 1830), XVIII. Teil, Band 3, V.

[50]) Joh. Gottfr. v. Herder a. a. O.

Zur Geschichte der deutschen Bildwerke des XIII. Jahrh.

(Mit 4 Abbildungen.)



In meiner Geschichte der deutschen Bildhauerkunst des XIII. Jahrh.[1]) hatte ich die bis dahin mangelnden oder nach meiner Ansicht nicht zutreffenden Zeitbestimmungen dadurch zu ermitteln versucht, daß ich die Bildwerke nach drei Gesichtspunkten aneinander reihte. Zuvörderst ihrer Form nach. Dieses oder jenes Bildwerk ist unverkennbar weiter vorgeschritten in der Modellierung als das andere. Wenn dabei auch häufig das Alter des Künstlers und seine größere oder geringere Begabung ein Voraneilen oder Zurückbleiben gegenüber seinen Zeitgenossen mit sich bringen mag, so wird doch im allgemeinen die Reihenfolge der Bildwerke, wenn sie nach dem Gesichtspunkte der sich vorwärts entwickelnden Kunst geordnet werden, nicht viel von der Wirklichkeit abweichen.

Zweitens hatte ich die wahrscheinliche Entstehungszeit jedes Bildwerkes zu ergründen versucht. Für Grabmäler erschien es mir z. B. zunächst als das Einfachste, anzunehmen, daß sie bald nach dem Tode des Betreffenden hergestellt worden sind, nicht erst fünf oder sieben Jahrzehnte später. Natürlich war ich mir bewußt, daß viele Grabdenkmäler vorhanden sind, die spätere Zeiten an Stelle schadhaft gewordener Grabplatten in dankbarer Erinnerung an den Stifter, Wohltäter oder Vorfahren errichtet haben. — Ferner ging ich von der Erwägung aus, daß das Laubwerk der Kragsteine wie die Zierformen der Baldachine der französischen gleichzeitigen Kunst entlehnt sind, nicht derjenigen, die in Frankreich schon seit 50 oder 70 Jahren verlassen war. Lernte doch jeder Deutsche, welcher nach Frankreich zog, um sich in der Baukunst oder der Bildnerei zu vervollkommnen, in den Künstlerwerkstätten die augenblicklich neueste französische Kunst.

Die so hergestellte Reihenfolge deckte sich mit der zuerst erhaltenen.

Endlich gab es einige feste Punkte, welche die Möglichkeit der Verschiebung der ganzen Reihe nach dem XIV. Jahrh. hin einschränkte, so besonders die Bildwerke des glorreichen Straßburger Münsters. Die der Westansicht wird man Erwin und seiner Zeit kaum abspenstig machen wollen. Dasselbe Münster besitzt aber am Südkreuz noch solche Bildwerke, die einer viel früheren Entwicklung angehören. Auch diese Grenzpunkte stimmten mit den auf Grund der beiden anderen Betrachtungsweisen gewonnenen Zeitbestimmungen überein; daher konnte der Mangel urkundlicher Belege nicht allzusehr ins Gewicht fallen.

Irgendwelche stichhaltigen Einwendungen dagegen sind meines Wissens auch nicht erhoben worden.

Indessen habe ich bei dem Sammeln der Urkunden und Belege für eine Geschichte der deutschen Baukunst im Mittelalter hin und wieder eine Bemerkung gefunden, die eine Zeitbestimmung von Bildwerken ermöglichte. Auch diese nachträglich gefundenen Belege haben die früheren Aufstellungen bestätigt. Einige dieser näheren Zeitbestimmungen seien hier gegeben:

Die beiden ehernen Grabplatten, welche jetzt im Umgang des Magdeburger Domes aufgerichtet stehen, sind wahrscheinlich die der beiden nacheinander regierenden Erzbischöfe Friedrich († 1152) und Wichmann († 1192), aus folgenden Gründen:

Auf der älteren Grabplatte liest man über dem Haupte des Bischofs die Hexameter: *OCTAVA DECIMA FEBRUI REDEUNTE KALENDA QUEM DEUS ASCIVIT PSUL VENERANDUS OBIVIT.*

(Am 15. Januar starb der verehrungswürdige Bischof, welchen Gott aufnahm.)

Name und Jahreszahl fehlen. Aber am selben Tage starb Erzbischof Friedrich:

»*1152. 18. KAL. FEBRUAR. OBIIT FRIDERICUS MAGEDEBURGENSIS ARCHIEPISCOPUS.*«

So berichten die Magdeburger Annalen[2]).

Die Art der Buchstaben wie die Gestalt des Erzbischofs passen zu dieser Angabe gut. Auch ist von keinem zweiten Magdeburger Bischof jener Zeit bekannt, daß er an diesem Tage gestorben ist. Die Zeitbestimmung dieser Grabplatte, alsbald nach dem 15. Januar 1152 entstanden, dürfte daher ziemlich ein-

[1]) Hasak, »Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im XIII. Jahrh.« (Berlin, 1899.)

[2]) »Monumenta Germaniae historica.« Script. XVI. S. 191. (Hannover, 1859.)

wandsfrei sein. Im Handbuch der Architektur [3]) hatte ich auf Grund der oben angeführten Zusammenstellungen diese Platte als „gegen 1150 entstanden" bezeichnet. Wenn eine Aneinanderreihung derartig genaue Schätzungen ermöglicht, so dürfte dies für die Richtigkeit derselben beweisend sein.

Auch das Nekrologium Magdeburgense gibt den 15. Januar als Todestag an.[4]) Seine Vorgänger sind nach dem Chronicon Montis Sereni an folgenden Tagen gestorben: [5])

„Rocherus 12. Magdeburgensis archiepiscopus obiit 14. Kal. Januarii [1125] . . .

Norbertus Magdeburgensis archiepiscopus obiit 8. Idus Junii [1134] . . .

Conradus Magdeburgensis ecclesie archiepiscopus 14. obiit 6. Non. Maii [1142] . . ." — Außerdem gleicht diese Bischofsgestalt fast völlig derjenigen, welche in ganz kleinem Maßstab auf den sog. korssunschen Domtüren zu Nowgorod angebracht ist, und die Umschrift trägt: *Wicmannus Megideburgensis Epc.* — Auch die Buchstaben sind dieselben wie die der Grabplatte Friedrichs.

Man könnte im ersten Augenblick meinen, die Ähnlichkeit beider Bildwerke bewiese, daß die betreffende Grabplatte nicht diejenige Friedrichs, sondern die Wichmanns sei.



Dom zu Magdeburg.
Erzbischof Friedrich † 1152.

Aber in der Umschrift der Domtüren steht kein Quondam oder ein sonstiges Wort, welches den Tod Wichmanns angibt. Zu seinen Lebzeiten sind ersichtlich diese Türen gegossen worden, wie auch die Grabplatte seines Vorgängers. Die Nowgoroder Domtüren bieten aber noch ein anderes Mittel, die Zeit ihrer Entstehung zu erraten. Ein zweiter Bischof ist auf ihnen abgebildet:

»*† ALEXANDER EPC DE BLUCICH*« steht neben seinem Haupte. Die Stadt Bluzich ist unbekannt, wird aber als Plozk an der Weichsel gedeutet.[6]) Daselbst hat von 1129 bis 1156 ein Bischof Alexander hochberühmt das Bistum geleitet.[7])

Wie diese Türen nach Nowgorod gelangt sind, ist nicht bekannt. Sie scheinen ein Beutestück zu sein. Die Abbildung der beiden Bischöfe Wichmann und Alexander auf den Türen dürfte sicherlich die Stiftung oder Beschaffung derselben durch diese beiden Bischöfe erweisen — und zwar zu deren Lebzeiten. Nun war Wichmann von 1152 bis 1192 und Alexander von 1129 bis 1156 Bischof. Die Türen werden daher wohl zwischen 1152 und 1156 entstanden sein; also in derselben Zeit, in der naturgemäß die Grabplatte des 1152 gestorbenen Erzbischofs Friedrichs geschaffen worden ist. Auch die Bezeichnung Wichmanns als Episcopus und nicht als Archiepiscopus läßt sich als Beweis für die Zeit zwischen 1152 und 1154 verwerten, da Wichmann erst im letzteren Jahre das Pallium in Rom erhielt und von da ab seine Regierungsjahre als Erzbischof zählte.

Zu dieser Zeit stimmen auch die rein hochromanischen deutschen Ornamente der Nowgoroder Domtüren.

Der Künstler dieser Türen hat sich nebst seinen beiden Gehilfen ebenfalls auf denselben abgebildet:

»*Riquin me fec.*« steht neben der Gestalt des ersteren, die eine Wage und anscheinend

[3]) Hasak, »Der romanische und gotische Kirchenbau.« (Stuttgart, 1903.) Bd. 2, S. 301.

[4]) »Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg.« (Magdeburg, 1870.) S. 380. (v. Arnstedt, Friedrich I. zu Magdeburg.)

[5]) »Monumenta Germaniae historica.« (Hannover, 1874.) Script. XXIII. S. 140 ff.

[6]) Adelung, »Die korssunschen Türen in der Kathedralkirche zur heil. Sophia in Nowgorod.« (Berlin, 1823.) S. 25.

[7]) Dlugossi: »Historia Polonica.« (Leipzig, 1711.) Lib. IV, S. 430 und 491.

einen Gießlöffel trägt. — Neben der zweiten Gestalt liest man in russischen Buchstaben:

»*Master Awram*«

und neben der dritten:

» *Waismuth*«.

Wir hätten also in Riquin vielleicht auch den Künstler der Grabplatte Friedrichs vor uns.

Daß die zweite Grabplatte beträchtlich später, fortgeschrittener ist, als die eben beschriebene, lehrt der Augenschein. Das paßt zu dem Todesjahre Wichmanns, 1192. Auf dieser zweiten Platte fehlt ebenfalls die Inschrift; nur wenige Überreste einer solchen haben sich erhalten. Brandt[8]) gibt sie wie folgt an:

„*minis . . . indi . . . anxit . . . pacificu . . . itum* —“

In dem Worte pacificu hat man eine Hindeutung auf Friedrich finden wollen. Aber abgesehen davon, daß die Vollendung der Bischofsgestalt gegen die frühe Zeit um 1152 spricht, bedeutet pacificus nicht Friedrich = Friedensfürst, sondern der Friedensschaffer. Das aber war Wichmann ganz besonders durch seine erfolgreiche und tatkräftige Vermittelung des Friedens zwischen Friedrich Barbarossa und Papst Alexander 1177 zu Venedig. „pax ecclesie redditur per quendam episcopum Wicmannum Saxonie“ schreiben die Annales Marbacenses.[9]) Und das Chronicon Montis Sereni berichtet:[10]) „Anno 1177. Alexander papa in vigilia beati Jacobi, presentibus cardinalibus et infinita multitudine episcoporum et abbatum et principum secularium et populorum, Veneciis ante monasterium sancti Marci imperatorem in osculo reconciliationis suscepit. . . . Huius autem concordie reformande precipuus cooperator fuit Wicmannus archiepiscopus, cuius industria imperatoris animositas ad tantam mansuetudinem deducta est, ut in condempnacionem erroris sui coram summi pontificis pedibus prosterneretur.“

[1177. Papst Alexander empfing am Tage vor St. Jakob, in Gegenwart der Kardinäle und einer ungeheuren Menge von Bischöfen und Äbten wie weltlicher Fürsten und des Volkes zu Venedig vor der St. Markuskirche den Kaiser zum Versöhnungskusse . . . Der hauptsächlichste Helfer aber für die herzustellende Eintracht war Erzbischof Wichmann, durch dessen Bemühen der Zorn des Kaisers zu so großer Milde gebracht wurde, daß er unter Verdammung seines Irrtums vor den Füßen des höchsten Priesters sich zu Boden warf.]

Dom zu Magdeburg.
Erzbischof Wichmann † 1192.

In einem gleichzeitigen Gedicht wird daher Wichmann wie folgt gefeiert:[11])

„Anno Christi incarnationis
anno nostre reparationis
millesimo centesimo
septuagesimo septimo
rex eterne glorie
dono sue gratie
tenebrosam nebulam
scismatis fugavit
quassamque naviculam
Simonis salvavit.
Hoc decus concordie
sanxit flos Saxonie
noster felix pontifex
Wichmannus, omnis pacis
artifex . . .“

[Im Jahre Christi Fleischwerdung und unserer Erlösung 1177 zerstreute der König der ewigen Glorie durch das Geschenk seiner Gnade den finsteren Nebel des Schismas und rettete das erschütterte Schifflein Simons. Diese kostbare Eintracht befestigte die Blüte Sachsens, unser Glück bringender Bischof Wichmann, jedes Friedens Urheber.]

Der pacificus ist hier pacis artifex und das anxit findet sich sogar in sanxit wieder.

Aber nicht nur um den Venediger Frieden hat sich Wichmann große Verdienste erworben, das Chronicon Montis Sereni rühmt ihm nach, daß er hauptsächlichst bemüht war, den Frieden zu seiner Zeit aufrecht zu erhalten.

---

[8]) Brandt, »Der Dom zu Magdeburg.« (Magdeburg, 1863.) S. 98.

[9]) »Monumenta Germaniae historica,« Script. XVII. (Hannover, 1861.) Annales Marbacenses. S. 162.

[10]) »Monumenta Germaniae historica.« Script. XXIII. (Hannover, 1874.) Chronicon Montis Sereni S. 156.

[11]) »Forschungen zur Deutschen Geschichte.« Bd. 5. (Göttingen, 1865.) (Fechner, »Leben des Erzbischofs Wichmann von Magdeburg.«) S. 539.

„paci suorum temporum praecipue studens“.[12])

Die Überreste der Inschrift beweisen also zum mindesten nichts dagegen, daß die Grabplatte diejenige Wichmanns ist; im Gegenteil, sie passen sehr gut auf Wichmann.

Auch das Alter dieser Platte hatten mich die oben angeführten Aneinanderreihungen richtig schätzen lassen. Ich hatte geschrieben: [13]) „Diese Platte wird auch um die Zeit von 1200 entstanden sein.“

Der Todestag Erzbischof Wichmanns ist der 24. August 1192.

Auf der Rückseite einer im Herzoglichen Geheimen Staatsarchiv zu Gotha befindlichen Urkunde Wichmanns für das Kloster Ichtershausen ist von gleichzeitiger Hand sein Todestag so angegeben:

„Anno dnice incarnat. mill° C° XC° II° Indict. Xª VIIII. Kl. Sept. obiit digne memorie dns. Wicmannus XVI. Archieps. sub Dno Celestino pp. III. Romanu impium gubernante Heinrico impatore V° et Rege VI° glosi et semp. memorandi Impatoris Friderici filio.“ [14])

[Im Jahre der Fleischwerdung des Herrn 1192, in der 10. Indiktion am 24. August starb würdigen Angedenkens Herr Wichmann, 16. Erzbischof, unter dem Herrn Cölestin III., Papst, unter dem das römische Reich regierenden Heinrich, dem 5. Kaiser und 6. Könige, des ruhmreichen und immer andenkenswerten Kaiser Friedrichs Sohn.]

Die Lauterberger Chronik gibt den 25. August, die Pegauer Annalen den 17. August an.

Hinsichtlich der ruhmreichsten Schöpfung jener Zeit, der Grabplatte Heinrichs des Löwen († 1195) und seiner Gattin Mechtildis († 1188) in St. Blasius zu Braunschweig, findet sich in der Slawenchronik Arnolds,[15]) welche bis zur Krönung Ottos IV. in Rom 1209 reicht, und deren Verfasser 1212 gestorben ist,[16]) der Hinweis auf das Vorhandensein eines höchst hervorragenden Grabdenkmals. Arnold schreibt:

„Circa ipsos dies mortuus est famosus ille dux Heinricus in Bruneswich, et cum Salemone de universo suo labore, quo laboravit sub sole, nichil est consecutus nisi memorabilem satis sepulturam una cum coniuge sua domna Mechtilde in ecclesia beati Blasii episcopi et martyris.“

[In diesen Tagen starb jener berühmte Herzog Heinrich in Braunschweig, und wie Salomo hat er von all seiner Arbeit, mit der er sich unter der Sonne abgemüht hat, nichts erreicht, als ein recht denkwürdiges Grabmal zusammen mit seiner Gattin Mechtildis in der Kirche des hl. Bischofs und Martyrers Blasius.]



Dom zu Braunschweig.
Heinrich der Löwe † 1195 und Mechtildis † 1188.

Daß sepultura auch Grabmal und nicht bloß Begräbnis bedeutet, erweisen folgende Stellen. Derselbe Arnold berichtet zum Jahre 1172:[17])

[12]) »Monumenta Germaniae historica.« Script. XXIII. (Hannover, 1874.) S. 163.

[13]) Hasak, »Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im XIII. Jahrh.« (Berlin, 1891.) S. 37.

[14]) Lepsius, »Kleine Schriften.« III. S. 29. (Magdeburg, 1855.)

[15]) »Monumenta Germaniae historica.« Script. XXI. (Hannover, 1869.) (Arnoldi Chronica Slavorum, Lib. V). S. 201.

[16]) Potthast, »Wegweiser durch die Geschichtswerke des europäischen Mittelalters.« (Berlin, 1896.) Bd. 1, S. 119.

[17]) »Monumenta Germaniae historica.« Script. XXI. (Hannover, 1869) S. 116 ff.

„Et ita processit in regnum Orientale ad vitricum suum, nobilem ducem Heinricum, qui totus festinus occurit ei in castro Nuenburg cum maximo cleri plebisque tripudio ubi mater eius domna Gertrudis memorabilem sortita est sepulturam."

In den Annales Hildeshemenses lesen wir:[18])

„Tertio Ottone imperante.

. . . Paschalia vero tempora votive Quidilingaburg celebravit. Pentecostes autem celebritatem digna devotione Aquisgrani feriavit. Quo tunc ammirationis causa magni Imperatoris Karoli ossa contra divinae Religionis Ecclestica effodere praecepit, qua tunc in abdito sepulturae mirificas rerum varietates invenit."

Vom Grabmal der hl. Elisabeth schreibt Papst Gregor in einer Bulle v. 30. Mai 1235:[19])

„Gregorius episcopus servus servorum dei universis Cristi fidelibus . . . Cum igitur, sicut ex parte dilectorum filiorum . . . preceptoris et fratrum hospitalis sancte Marie in Alemannia fuit propositum coram nobis, ipsi in honorem sancte Elysabeth apud Marburch, ubi sepultura ejus miraculorum diversitate refulget, quandam ecclesiam edificare ceperint opere sumptuoso, universitatem vestram rogamus . . ."

Auch der Sinn ergibt, daß es sich nicht um ein gemeinsames Begräbnis handeln kann, da ja Mechtilde schon 7 Jahre vor Heinrich dem Löwen gestorben war.

Wenn aber Arnold vor 1209 oder 1212 schon von einem so bemerkenswerten Grabmal spricht, dann ist die Möglichkeit gar nicht abzusehen, daß in dem gewölbten Dom, dessen Deckengewölbe sogar aus jener frühen Zeit noch erhalten sind, ein solches Grabmal gegen 1250 oder 1270 schon so abgängig gewesen sein sollte, daß es erneut werden mußte. Nein — jene sepultura satis memorabilis steht heute noch vor uns und ist bald nach dem Tode Heinrichs des Löwen (1195) gemeißelt worden. Zu dieser Zeit stimmen auch die beiden Kragsteine unter den Füßen Heinrichs und Mechtildens. Sie ähneln den Kapitellen und Kragsteinen zu Heisterbach, begonnen 1202.



Dom zu Münster. Bischof Dietrich von Ysenburg † 1226 (?).

Das Standbild des Bischofs in der südlichen Vorhalle am Dom zu Münster, welcher den Grundstein trägt, hält auch ein Spruchband. Die Inschrift lautet:

„† ELIGOR ET MORIOR OPUS INCHOO FESTA MARIE
† DEDICO ST ANNI PLURES SED TERMIN' UNU'."

[Ich werde erwählt und sterbe
Ich fange den Bau an
Ich widme Maria das Fest
Es sind verschiedene Jahre, aber derselbe Tag.]

Daß man so zu übersetzen hat — die bisherigen Übersetzungen treffen, soweit mir bekannt, nicht zu — ergeben folgende Belege:

Die Chronica episcoporum Monasteriensium [20]) berichtet:

[18]) Leibnitz, »Scriptores rerum Brunsvicensium illustrationi inservientes.« Tom. 1. (Hannover, 1707.) S. 721.

[19]) »Hessisches Urkundenbuch.« (Urkundenbuch der Deutschorden-Ballei Hessen von A. Wyss.) (Leipzig, 1879.) Bd. 1, S. 51.

[20]) »Geschichtsquellen des Bistums Münster.« (Münster, 1851.) Bd. 1, S. 30 ff.

„XXVI. Thidericus nobilis, natus de Yseneborch . . . Hic anno domini . m . cc. XXV. in die beate Marie Magdalene primum lapidem nove ecclesie Monasteriensis posuit et ipsum diem celebrare instituit. (Unde et hi versus in paradiso sunt depicti:

Gaudeat ecclesia cum peccatrice Maria
Hunc celebrando diem, quem primus ob eius amorem
Primum sortitus pacis cultor Theodoricus
Hic fecit celebrem, quo nostrae sedis honorem,
Huic operi lapidem primum posuit pater idem.

Anno gratia . m. cc . XXV. die festo Magdalenae.)

Et fertur, quod in die Mariae Magdalenae fuerit natus et tali die in episcopum electus et tali die mortuus."

[26. Thiderich, Edeler, geborener von Ysenburg . . . Dieser legte im Jahre des Herrn 1225 am Tage der heiligen Maria Magdalena den ersten Stein der neuen Münsterschen Kirche und bestimmte, diesen Tag zu feiern. (Deswegen sind auch im Paradies folgende Verse aufgemalt:

Es freue sich die Kirche mit der Sünderin Maria
Bei der Feier dieses Tages, welchen zuerst aus Liebe zu ihr
Der Friedenspfleger Theodorich hier berühmt machte
An dem dieser Vater den ersten Stein zu diesem Werke legte,
Unseres Sitzes Ehre.

Im Jahr der Gnade 1225 am Festtage Magdalenas.

Und es wird erzählt, daß er am Tage Maria Magdalena geboren gewesen ist und am gleichen Tage zum Bischof erwählt und am gleichen Tage gestorben.]

Der Vers fehlt heutzutage im Paradies. Da die Gestalt des Bischofs aber durch den Grundstein wie durch das Spruchband und den verschwundenen Vers als die Dietrichs von Ysenburg erwiesen ist, so läßt sich die Zeitstellung dieser Münsterschen Standbilder — es sind vier gleichaltrige, Dietrich von Ysenburg, die heilige Magdalena, der heilige Laurentius und ein unbekannter Ritter — ebenfalls näher bestimmen.

1265 wird der Dom unter Bischof Gerhard von der Mark eingeweiht. Dieser letztere stirbt 1277. Vor ihm waren noch drei andere Bischöfe während des Baues gestorben: Ludolf 1247, Otto 1259 und Wilhelm 1260. Keiner dieser vier Bischöfe hat in dem Paradies ein Standbild erhalten. Der aufgemalte Vers gedenkt keines derselben, nicht einmal desjenigen, der den Bau vollendet hat und 1277 gestorben ist. Diese Standbilderreihe kann also zum mindesten nicht nach 1277 entstanden sein. Ihre Herstellung ist zwischen 1226, dem mutmaßlichen Todesjahr Dietrichs, und 1277 erfolgt; höchstwahrscheinlich unter dem ersten Nachfolger, also vor 1247.

Damit stimmt das Ornament der Kapitelle und die Standbilder ordnen sich richtig in die früher angegebene Reihenfolge ein.

Grunewald. Max Hasak.

Bücherschau.

Königliche Museen Berlin. — Die Gewebesammlung des K. Kunstgewerbemuseums. Im amtlichen Auftrage herausgegeben von Julius Lessing. Verlag von Ernst Wasmuth in Berlin. — Von diesem monumentalen Werke (welches hier bereits Bd. XIII, Sp. 349/350 angezeigt wurde) ist soeben das IX. Heft erschienen, dem das Schlußheft nicht unmittelbar, wie früher vorgesehen war, sondern, gemäß neuer Bestimmung, erst als XII. folgen soll.

Das neueste Heft (welches, wie alle anderen 30 Großfoliotafeln, zur Hälfte Farben- und Lichtdrucke umfaßt) hat den Vorzug, den vielbesprochenen Aachener Elefantenstoff in Lichtdruckreproduktion ganz, also mit den vier gleichen Kreisen, in farbiger Reproduktion einen Kreis, mit einem Teil des folgenden, mithin auf Doppeltafel den ganzen Rapport in natürlicher Größe zu bringen. Man braucht diese über jedes Lob erhabenen Abbildungen, das vollendete Ergebnis der fast ein Jahrzehnt währenden chromophotographischen Arbeiten im Berliner Kunstgewerbemuseum, nur zu vergleichen mit der Farbentafel IX in Bd. II der »Mélanges d'Archéologie« von Cahier et Martin, Paris 1851, die für die damalige Zeit recht gut war, um die absolute Notwendigkeit neuer Aufnahmen zu erkennen, widrigenfalls dieser hinsichtlich seiner schweren Bindung, seiner monumentalen Zeichnung, seiner ungewöhnlich reichen (aus Dunkelrot, Gelbgrau, Weiß, Violett, Hellblau, Grün bestehenden) Färbung aus dem großen Werke hätte ausgeschlossen werden müssen. Als Ursprungszeit wird für dieses, durch die eingewebte, noch nicht erschöpfend gedeutete Inschrift als byzantinisch gewährleistete Gewebe 814 oder 1000, also das Todesjahr Karls des Großen oder das Eröffnungsjahr seines Grabes, angegeben. Am nächsten dürfte es liegen, an das letzte Viertel des X. Jahrh. zu denken, in dem die 971 von Konstantinopel übergesiedelte Kaiserin Theophanu ihrem Sohne Otto III. diesen kostbaren Stoff vielleicht als Grabdecke für den hohen Ahnherrn schenkte. — Möge es dem unermüdlichen Sammler für sein großes Werk vergönnt sein, dasselbe bald zum Abschluß zu bringen, mit Einschluß des Textbandes, in dem die gerade dieses, von so

wenigen Kunstforschern kultivierte Gebiet betreffenden reichen Erfahrungen eines langen Lebens niedergelegt werden als die Quellen vieler neuen Aufschlüsse, als die Grundlage einer zuverlässigen Geschichte der Textilkunst. Schnütgen.

Kunstdenkmäler der Schweiz. N. F. V u. VI. — Das Kloster St. Johann zu Münster in Graubünden von Joseph Zemp unter Mitwirkung von Robert Durrer. Atar, A.-G. in Genf, 1906.

Diese Studie, die 38 Großfolioseiten Text mit 33 Illustrationen und 10 Lichtdrucktafeln, von denen 2 farbig, umfaßt, ist von größter Bedeutung wegen des Schatzes, den sie ans Tageslicht zieht, wie wegen der gründlichen Beschreibung, die sie ihm widmet. Es handelt sich um das jetzt noch bestehende festungsartige, an der Ostmark des Schweizerlandes gelegene Nonnenkloster, das als Monasterium Tuberis in die karolingische Periode zurückreicht, nicht nur als Bauwerk, nicht nur mit seinen Marmorskulpturen, sondern sogar mit seinen Wandgemälden. — In die Beschreibung teilen sich Zemp, der den archäologischen Löwenanteil musterhaft besorgt hat, ohne neue Ausgrabungen und Bloßlegungen, und Durrer, der die geschichtlichen Vor- und Hülfsarbeiten übernahm. — Die Einführung gilt dem verhältnismäßig einfachen Kloster, dessen Geschichte geprüft wird mit dem Ergebnis, daß das Münster vor 805 entstand. Bis in diese Ursprungszeit führt Zemp die Marmorreliefs mit der longobardischen Ornamentation zurück, um sich dann an der Hand zahlreicher Zeichnungen den karolingischen Bauten zu widmen: der einschiffigen Kirche mit den drei Apsiden in Hufeisenform, mit ihren Blendarkaden (deren Analogien in anderen schweizer Kirchen nachgewiesen werden), mit ihren eigentümlichen Fenstertypen (die an die Reichenau erinnern), mit ihrem System der farbigen Außendekoration. — Noch größere Bedeutung kommt den Wandgemälden zu, die, obgleich nur zum Teil erkennbar, reichlich und vortrefflich, zum Teil in Farben wiedergegeben sind, nebst den über den spätgotischen Gewölben (wie in St. Aposteln und St. Georg zu Köln) erhaltenen Resten. Da mehrfache Übertünchungen der, dem Anscheine nach wohl hundert, Darstellungen stattgefunden haben, so wird die Entzifferung sämtlicher Zyklen so bald nicht möglich sein. Die bis jetzt einigermaßen erkennbaren hat Zemp mit Aufbietung großer Mühe und Kombination ergründet und festgestellt, daß auf der Nord- und Westwand Szenen aus dem Leben Davids und Absaloms dargestellt sind. Letztere, auch ikonographisch merkwürdigen Gruppen werden als die relativ besser konservierten genau erklärt. — Um die sich aufdrängende Frage nach der Heimat und Zeit zu lösen, zieht der Verfasser die Ornamente von Maria Antiqua, die Figuren des Aachener Münsters, der Reichenau usw. als Vergleichsobjekte heran mit dem Resultat, daß er in Oberitalien die Vorbilder sucht für die Ausführung im Beginne des IX. Jahrh. — Die neugewonnene, vortrefflich eingeführte Denkmälergruppe wird noch lange die gerade auf diese Zeit gerichtete Wissenschaft beschäftigen. Schnütgen.

Die Storia dell' arte italiana von Adolfo Venturi, Verlag von Hoepli in Mailand, ist seit unserem letzten Referat für Bd. XVII, Sp. 281/282 um den IV. und V. Band (à 30 Fr.) gewachsen, aber über das Trecento nicht hinausgediehen. Mit der Plastik des XIV. Jahrh. beschäftigt sich der IV., mit der Malerei derselben Zeit der V. Band. Die 970 Seiten des IV. Bandes sind mit 802, die 1093 Seiten des V. Bandes mit 818 Abbildungen geschmückt, von denen manche eine ganze Seite füllen, so daß hier hinsichtlich der Illustration etwas ganz Ungewöhnliches geboten ist. Von ihr ist verhältnismäßig Weniges im IV., nicht unerheblich mehr im V. Band dem Auslande entnommen; Photographien und Reproduktion durchweg gut, durch die Aufnahme zahlreicher Details das Studium erleichtert. — Daß durch diese Fülle des Illustrationsapparates die Forschung nicht beeinträchtigt ist, möge schon a priori angedeutet werden durch die Tatsache, daß in jedem der beiden Bände 300 Künstlernamen erwähnt sind, eine für diese Frühzeit, auch in Italien, enorme Zahl. Eine lange Reihe von Einzelfiguren und von Reliefs in Stein, vornehmlich religiöser Art, wird durch die 5 ersten Kapitel des IV. Bandes vorgeführt: Schmuckstücke von Bauwerken oder von Ausstattungsdenkmälern, wie Baldachine, Altäre, Kanzeln, Epitaphien; ausgehend vom Brunnen in Perugia, dem St. Dominikusschrein in Bologna, dem Ciborienaltar in St. Paul zu Rom, der berühmten Bronzefigur (des Arnolfo di Cambio) in St. Peter zu Rom, der Kanzel in Pistoja, bis zu den Pilasterreliefs in Orvieto, am Campanile von Florenz, am Dom zu Bologna, wozu ein ausgiebiger Text den lehrreichen, manches Neue bietenden Kommentar liefert. Das VI. (Schluß-)Kapitel umfaßt eine Auswahl von Holz- und Elfenbeinfiguren, von Intarsien und Inkrustationen, namentlich aber von Goldschmiedeerzeugnissen der hervorragendsten Art: von Bischofsstäben, Kreuzen, Reliquiaren, Altarretabeln, unter denen die Prachtexemplare in Orvieto, Pistoja und Florenz alles andere überragen.

Der V. Band entrollt in 7 Kapiteln das überaus reiche Bild der italienischen Wand- und Tafelmalerei von der Mitte des XIII. bis zum Schluß des XIV. Jahrh., also von den letzten Ausläufern der romanischen Epoche in Siena (die namentlich in Kruzifixen, Retabeln usw. bestehen) und von den ersten Schöpfungen Cimabues, wie von den byzantinisierenden Fresken in Grottaferrata bis zu den Großtaten Giottos und den Einflüssen, die sie weithin in Toskana, Umbrien usw. ausübten, zahllosen Künstlern von Bedeutung und Namen die Wege bereitend. An der Hand der zumeist minder bekannten, vortrefflich wiedergegebenen Bilder und ihrer markanten Erklärung diese in der Kunstgeschichte beispiellose Entwickelung zu prüfen, ist ungemein lehrreich. — Das VIII. Kapitel bringt außer manchen kostbaren Miniaturen mehrere interessante Gewebe und einzelne sehr wertvolle Stickereien, von denen der glänzende frühgotische englische Chormantel gewiß gern in den Kauf genommen wird. — Als in Vorbereitung befindlich werden bezeichnet für den VI. und VII. Band die Skulptur und Malerei des Quattrocento, für den VIII. und IX. die Architektur des Trecento und Quattrocento, für den X. die (bisher etwas vernachlässigten) Kleinkünste des Quattrocento, so daß also dieses musterhafte Buch allmählich zu einem Sammelwerk

sich auswächst, dem die anderen Nationen nichts Ebenbürtiges an die Seite zu stellen vermögen. B.

Seelengärtlein, Codex MS. 2607 der K. K. Hofbibliothek in Wien. Herausgegeben unter der Leitung und mit kunstgeschichtl. Erläuterungen von Dr. Friedr. Dörnhöffer, Leiter der Kupferstichsammlung der Hofbibliothek. — 514 Tafeln mit 109 farbigen, 857 schwarzen und 62 einfach getönten Seiten und beschreibendem Text. In 11 Lieferungen zu je 60 Mk. Joseph Baer & Co. in Frankfurt a. M.

Dem Breviarium Grimani (dessen kostbare Reproduktion hier Bd. XVII, Sp. 347 angezeigt wurde) steht hinsichtlich der künstlerischen Ausstattung ebenbürtig zur Seite das Wiener Seelengärtlein, eine Verdeutschung des »Hortulus animae«, eines im späteren Mittelalter in Deutschland verbreiteten Andachtsbuches. Dasselbe wurde zwischen 1517 und 1523 für die Statthalterin der Niederlande, Erzherzogin Margaretha von Österreich geschrieben, von dem Genter Maler Gerard Horenbut und seinen Schülern mit Bildern ausgestattet. Sie bestehen in ganzseitigen Heiligenfiguren mit landschaftlichem bzw. architektonischem Hintergrund sowie in Blattumrahmungen mit figurenreichen, dem städtischen und namentlich dem ländlichen Leben entnommenen Szenen höchster Mannigfaltigkeit. — Zwei solcher Tafeln, die auf Grund photographischer Aufnahmen durch mehrfarbigen Lichtdruck gewonnen sind, liegen mir vor: die Figur der hl. Märtyrin Katharina und das Kalenderbild des April. Das erstere ist bezüglich des Gesamteindrucks, wie der Einzelheiten: der Karnation, des goldgefaßten Obergewandes, der spätgotischen Bauwerke, vortrefflich wiedergegeben; und auf dem zweiten treten die ungemein subtilen Details der Viehherden, des Baumschlags, der fernen Stadt und Berge in voller Klarheit und doch harmonischer Stimmung in die Erscheinung. Bei dieser, trotz der Schwierigkeit vollkommenen Korrektheit der Wiedergabe ist an der unbedingten Beherrschung der sonstigen Techniken nicht zu zweifeln. Daher ist mit uneingeschränktem Vertrauen der glänzenden Publikation entgegenzusehen, von der nur 200 numerierte Exemplare in den Handel gelangen, die I. Lieferung bereits erschienen ist. — Von der kunsthistorischen Einleitung sind, im Flusse der Forschung über die altflandrische Schule, besonders über Memling, dessen Altmeisterruhm diese Miniaturen künden, neue zuverlässige Ergebnisse zu erwarten.

Schnütgen.

Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz. II. Teil. Die monumentale Glasmalerei im XV. Jahrh. 1. Hälfte: Zürich und die Innerschweiz; Bern, seine Landschaft und die Stadt Biel. Von Hans Lehmann, Zürich 1907. Groß 4. 51 Seiten.

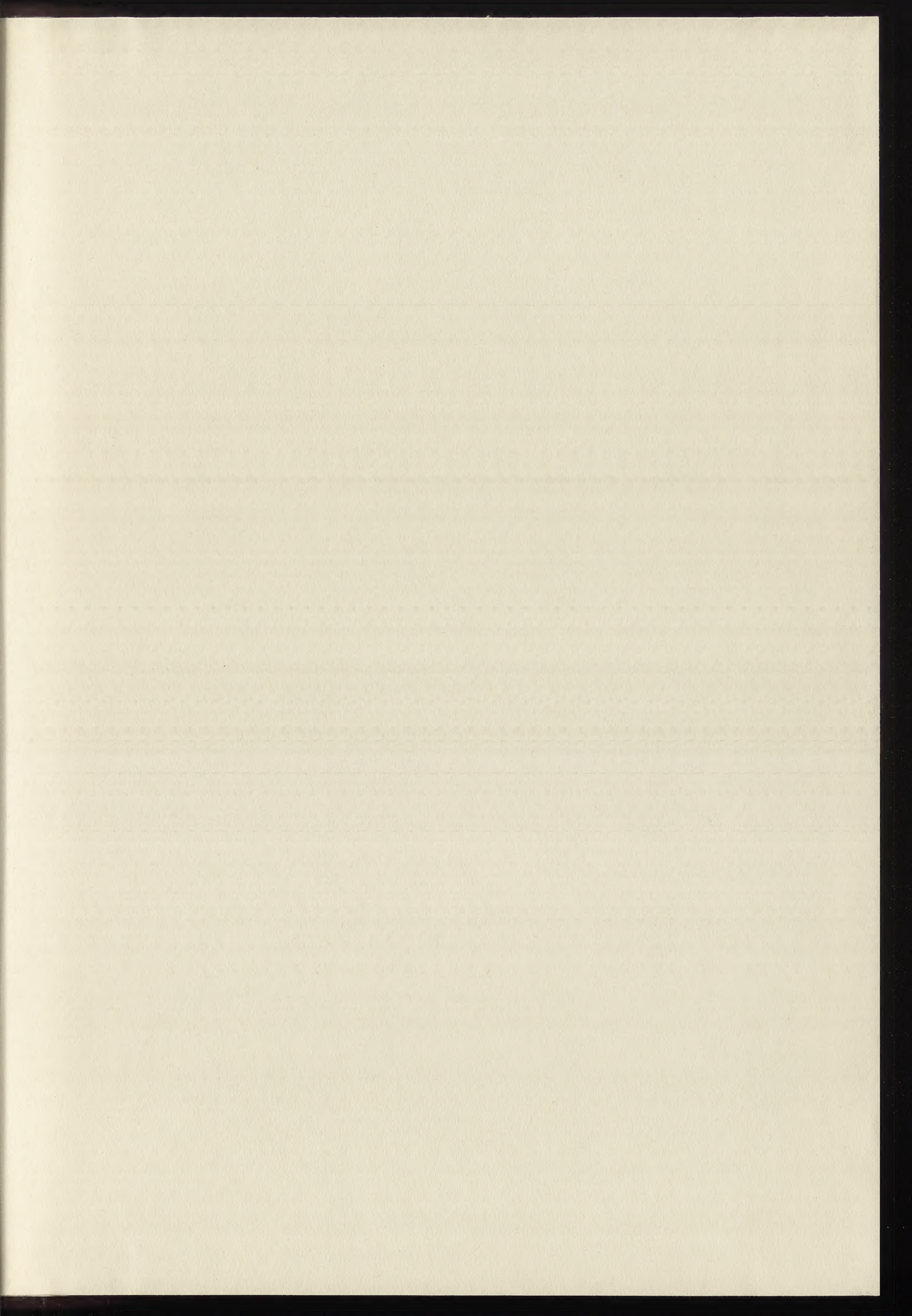
Dr. Hans Lehmann, der Direktor des schweizerischen Landesmuseums, veröffentlicht als Sonderabdruck aus den »Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft zu Zürich« die Fortsetzung eines früheren Aufsatzes, welcher sich mit der Geschichte der schweizer Glasmalerei bis zum Jahre 1400 beschäftigt. Der Verfasser ist ein berufener Kenner seiner Heimatgeschichte, seine ersten Arbeiten auf unserem Gebiet wurden schon vor länger als einem Jahrzehnt allseitig mit Freuden begrüßt. Zuverlässig in der Beschreibung der Denkmäler, sachverständig in der Behandlung technischer Fragen, vertraut mit dem einschlägigen Schriftwerk, versteht Direktor Lehmann es vortrefflich, den Gegenstand in gefälliger Sprache vorzuführen und denselben durch Einflechten geschichtlicher und kulturgeschichtlicher Begleiterscheinungen zu beleben. In überzeugender Weise schildert er die Gründe, weshalb die Schweiz nur verhältnismäßig wenige Denkmäler des XV. Jahrh. aufzuweisen hat. Mehrere Tafeln bringen gute Abbildungen der besten Kunstwerke. Angesichts der bisher vorliegenden Teile sieht der Kundige mit begreiflicher Spannung dem Erscheinen weiterer Hefte entgegen, um so mehr, als der nun folgende Zeitabschnitt die Blütezeit der schweizerischen Kleinkunst darstellt, während welcher tüchtige Meister die weltberühmten Schweizerschulen schufen. Es wäre wünschenswert, daß auch in Deutschland Vereine oder noch besser die Behörden sich dazu verstehen möchten, in ähnlicher Weise den ungemein reichen und außerordentlich wertvollen Schatz an alten Glasgemälden einheitlich zu veröffentlichen. Andere Länder haben uns längst die Wege gewiesen. H. Oidtmann.

Beiträge zur Geschichte der Ölmalerei von Charles Lock. Eastlake. Deutsch von D. Julius Hesse. Hartleben in Wien und Leipzig, 1907. (Preis 7,50 Mk.)

Die Untersuchungen Eastlakes (1847) über den Ursprung und die Entwicklung der Ölmalerei haben sich hinreichend bewährt, um auch jetzt noch die Übertragung ins Deutsche zu verlohnen. Sie gehen vornehmlich auf die Quellen, auf alte Mitteilungen und Rezepte zurück, deren Vorspiel bereits im Altertum nachweislich, bei Theophilus (im XII. Jahrh.) bestimmtere Form gewinnt, in der II. Hälfte des XIV. Jahrh. klar hervortritt im Unterschiede von der die damalige Zeit beherrschenden Fresko- und Wachsmalereien. — Der Bericht Vasaris über die Einführung der Ölmalerei durch van Eyck wird eingehend geprüft, und an diese Prüfung im VIII. Kapitel schließen sich in 4 weiteren Kapiteln mehrfache Untersuchungen technischer Art, die für Fachleute von Interesse sind, obgleich mehrere derselben durch neuere Prüfungen überholt wurden. Auf einige der letzteren, namentlich von Berger (vgl. unsere Zeitschrift XI, 284) weist der Übersetzer hin, der den verschiedenen gründlichen Nachweisen von Cremer (vgl. IV, 326, VIII, 391, XIV, 319, XVII 382) noch manche wertvolle Winke als dankbare Ergänzungen hätte entnehmen können. G.

Glücksrad-Kalender für Zeit und Ewigkeit 1907. St. Norbertus-Verlag, Wien. (Pr. 50 Pf.)

Auch diesen Jahrgang zeichnet gute Illustration aus, die hauptsächlich besteht in dem farbigen Titelbild des Herzens Mariä, in der Pietà von Fra Bartolommeo, in Ausstattungsgegenständen des St. Stephansdomes, in Beiträgen zum Lebensbilde Moritz' von Schwind, zur Schilderung von Damaskus, wie zu verschiedenen Erzählungen religiöser und profaner Art. D.



[illegible]

[illegible] Codex [illegible] der K. K. Hofbibliothek in Wien. [illegible] und mit [illegible] Erläuterungen von Dr. [illegible] — [illegible] in 11 Lieferungen [illegible] Frankfurt a. M.

[illegible]

[illegible]

